



WITOLDO Y SUS OTROS YO

Consideraciones acerca del sujeto textual y social
en la novelística de Witold Gombrowicz

Cristian Cardozo



Editorial CEA ► Colección Tesis



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro de
Estudios
Avanzados

Witoldo y sus otros yo.
Consideraciones acerca del sujeto textual y social
en la novelística de Witold Gombrowicz



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

Colección Tesis

Witoldo y sus otros yo.

Consideraciones acerca del sujeto textual y social
en la novelística de Witold Gombrowicz

Cristian Cardozo

Colección Tesis

Títulos publicados

Educación y construcción de ciudadanía. Estudio de caso en una escuela de nivel medio de la ciudad de Córdoba, 2007-2008

Georgia E. Blanas

Biocombustibles argentinos: ¿oportunidad o amenaza? La exportación de biocombustibles y sus implicancias políticas, económicas y sociales. El caso argentino

Mónica Buraschi

El foro virtual como recurso integrado a estrategias didácticas para el aprendizaje significativo

María Teresa Garibay

Género y trabajo: Mujeres en el Poder Judicial

María Eugenia Gastiazoro

Luchas, derechos y justicia en clínicas de salud recuperadas

Lucía Gavernet

La colectividad coreana y sus modos de incorporación en el contexto de la ciudad de Córdoba. Un estudio de casos realizado en el año 2005

Carmen Cecilia González

“Me quiere... mucho, poquito, nada...”. Construcciones socioafectivas entre estudiantes de escuela secundaria

Guadalupe Molina

Estrategias discursivas emergentes y organizaciones intersectoriales. Caso Ningún Hogar Pobre en Argentina

Mariana Jesús Ortecho

El par conceptual pueblo - multitud en la teoría política de Thomas Hobbes

Marcela Rosales

Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femeninas

María Magdalena Uzín

Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina

Alicia Vaggione

El bloquismo en San Juan: Presencia y participación en la transición democrática (1980-1985)

María Mónica Veramendi Pont

“Se vamo’ a la de dios”. Migración y trabajo en la reproducción social de familias bolivianas hortícolas en el Alto Valle del Río Negro

Ana María Ciarallo

La política migratoria colombiana en el período 2002-2010: el programa Colombia Nos Une (CNU)

Janneth Karime Clavijo Padilla

Radios, música de cuarteto y sectores populares. Análisis de casos. Córdoba 2010-2011

Enrique Santiago Martínez Luque

Soberanía popular y derecho. Ontologías del consenso y del conflicto en la construcción de la norma

Santiago José Polop

Cambios en los patrones de segregación residencial socioeconómica en la ciudad de Córdoba. Años 1991, 2001 y 2008

Florencia Molinatti

Seguridad, violencia y medios. Un estado de la cuestión a partir de la articulación entre comunicación y ciudadanía

Susana M. Morales

Reproducción alimentaria-nutricional de las familias de Villa La Tela, Córdoba

Juliana Huergo

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de Córdoba,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Alicia Servetto

Responsables Editoriales: María E. Rustán / Guadalupe Molina

Coordinadora Ejecutiva de la Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

Pampa Arán

Marcelo Casarin

María Elena Duarte

Daniela Monje

María Teresa Piñero

Juan José Vagni

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Víctor Guzmán

© Centro de Estudios Avanzados, 2016

Cardozo, Cristian

Witoldo y sus otros yo : consideraciones acerca del sujeto textual y social
en la novelística de Witold Gombrowicz / Cristian Cardozo. - 1a ed. - Córdoba:
Centro de Estudios Avanzados, Centro de Estudios Avanzados, 2016.

Libro digital, PDF - (Tesis)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1751-35-8

1. Escritura. 2. Estudios Literarios. I. Título.

CDD 807

*A Nadia, esposa y compañera incansable...
A Teresa por su paciencia y generosidad infinitas.
A mis queridos amigos quienes,
aun en la distancia,
me acompañan en este sinuoso camino
que es la vida.*

Índice

Agradecimientos	15
Prólogo	17
Introducción	23
Capítulo I	31
Hacia una concepción del discurso como práctica	31
Acerca del sujeto de la enunciación	32
Acerca del sujeto social y la importancia del lugar en tanto principio de explicación de la práctica discursiva	40
Hacia el principio de coherencia	45
Capítulo II	55
Aproximación a la auto-construcción del yo y al universo de la forma y de la inmadurez en la poética de Witold Gombrowicz: <i>Ferdydurke</i> como caso	55
<i>Ferdydurke</i> (1937) o el laboratorio de la novela	58
Un enunciador llamado Witold Gombrowicz y de oficio “escritor”	60
Acerca del oficio del escritor y del saber de la cultura letrada	64
Lo biográfico y vivencial como modo de conocimiento	70
Sobre los saberes filosóficos: Schopenhauer y el existencialismo	75
Gombrowicz versus las “tías culturales”	78
Estrategias de verosimilización	86
El sustrato filosófico como interdiscurso	89
Vanguardia y experimentación	92

Capítulo III	107
<i>Trans-Atlántico, La Seducción y Cosmos: Continuidades, reajustes e inflexiones en la poética de la forma y la inmadurez, en las estrategias de veridicción y en los tópicos de la novelística gombrowicziana</i>	107
Nuevas consideraciones acerca de Gombrowicz como sujeto textual	110
Acerca de la conjunción con el saber de la cultura letrada	112
Los saberes del campo filosófico	119
Gombrowicz versus otros enunciadores y sus relaciones con el destinatario	129
A propósito de las estrategias de veridicción en la novelística del período argentino	133
Sobre la coherencia intertextual	135
Los intertextos/interdiscursos filosóficos	136
Sobre las relaciones con los textos literarios	137
La vanguardia como interdiscurso	143
Los interdiscursos de la cultura universal	146
Los tópicos de la forma y la inmadurez: lo anecdótico y la recurrencia de motivos	150
Notas sobre lo continuo y lo nuevo en los tópicos de la novelística gombrowicziana	152
Capítulo IV	163
Hacia una mirada sociológica de la literatura: El campo intelectual argentino del período 1939-1963	163
Consideraciones sobre el campo literario argentino de los años treinta: hacia la conformación del imperio malleísta	165
Sobre los modos existentes de hacer ficción en los años treinta y cuarenta	166
Victoria Ocampo, <i>Sur</i> y su peso en cuanto plataforma institucional en el campo literario argentino: génesis, hegemonía y ocaso	168
Samuel Glusberg y las antípodas de Ocampo: afinidades y divergencias	170
Borges y la consolidación de un nuevo canon literario hacia la década del cincuenta	175

Sobre las afinidades electivas: alianzas, rupturas y la “operación Borges” en <i>Sur</i>	176
<i>Contorno</i> y la irrupción de la nueva izquierda intelectual en el escenario argentino	181
<i>Sur</i> después de <i>Sur</i> : Notas sobre las razones de su ocaso y la gravitación de la franja “denuncialista”	185
El campo literario argentino de los años sesenta: Continuidades y rupturas	188
Notas acerca de la experimentación y las formas no convencionales en la narrativa argentina de la década del sesenta	192
Capítulo V	203
Witold Gombrowicz: hacia la configuración del sujeto social, la gestión de su competencia y su lugar en la literatura argentina contemporánea	203
Un agente social llamado Witold Gombrowicz de oficio polemista y escritor	206
Lugar e identidad social de Gombrowicz: los años iniciales	207
Sobre la traducción de <i>Ferdydurke</i> y la posición relativa de Gombrowicz en el campo literario argentino de 1947	214
El lugar de Gombrowicz en el escenario argentino de los años cincuenta y sesenta: “Tandil o la mitología de la juventud”	220
La dimensión histórica del agente: Notas sobre la trayectoria y la gestión de la competencia de Gombrowicz durante el “período argentino” (1939-1963)	229
Procesos de acumulación y reestructuración de propiedades eficientes	231
Acerca de las predisposiciones y orientaciones de la acción	238
Sobre la coherencia entre práctica discursiva y el lugar de producción de Gombrowicz como agente	248
Notas sobre la recepción de Gombrowicz en la Argentina	257
Conclusiones	273
Bibliografía	287

Agradecimientos

Con este trabajo sobre la novelística de Witold Gombrowicz que hoy cobra la forma de libro, culmina una primera etapa de mi formación de postgrado que comenzó allá por el año 2000. La distancia con tal fecha da cuenta de un extenso recorrido en el cual, paradójicamente, parece resonar la risa gombrowicziana ya que uno de sus libros menores se titula *Peregrinaciones argentinas*. Y lo cierto es que este proceso de escritura y reflexión se parece mucho a un largo peregrinaje marcado por marchas y contramarchas, lecturas, discusiones, ponencias en congresos, aciertos, errores, escrituras, reescrituras, tiempos muertos. En este sentido, los intereses que alentaron mi investigación no hubieran llegado a buen término sin la ayuda incondicional de mi directora de proyecto. Por esta razón agradezco, ante todo, a la Dra. Teresa Mozejko por su paciencia infinita, por sus observaciones y por su lectura atenta y rigurosa que de seguro se ha traducido en el valor de mi trabajo que abre una línea de lectura inédita del universo ficcional gombrowicziano producido en la Argentina entre 1939 y 1963. Asimismo, quiero extender mi agradecimiento a todos los miembros del equipo de investigación del cual formo parte desde el año 2000, en especial al Dr. Ricardo Costa, dado que he tenido oportunidad de poner en consideración de ellos los avances en mi reflexión a lo largo de este tiempo. De igual modo, vaya mi reconocimiento a mi esposa, a familiares, a amigos y compañeros de trabajo quienes, en conjunto, de una manera u otra me apoyaron a lo largo de todo este proceso de lectura, reflexión y escritura. Aun cuando son muchos los nombres propios que debería incluir en los agradecimientos, no puedo dejar de mencionar el de Carlos Gazzera puesto que me dio acceso a su biblioteca personal en momentos —allá por el año 2000— en que los textos de Gombrowicz en castellano, prácticamente,

no tenían circulación en nuestro medio. Por último, también quiero agradecer por medio de su directora a los responsables de la Maestría en Sociosemiótica y del Doctorado en Semiótica con sede en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC por su paciencia y por haberme esperado en la presentación de este trabajo.

Prólogo

Teresa Mozejko
UNC

Witold Gombrowicz (1904-1969) desembarcó en Buenos Aires unos días antes del estallido de la Segunda Guerra mundial, acontecimiento que lo llevó a cambiar el rol de turista polaco por el de inmigrante sin medios de subsistencia en un ámbito en el que era totalmente desconocido. En ese momento, traía en su equipaje *Ferdydurke* (1937), su primera novela, que lo había convertido en joven promesa de la literatura polaca, probablemente más que por el reconocimiento de sus valores literarios, por las polémicas que había suscitado su reacción ante la tendencia nacionalista representada, sobre todo, por Sienkiewicz.

Ese viaje, junto con su posterior retorno a Europa, y fundamentalmente sus contactos con la *intelligentsia* polaca en el exilio, hace que su trayectoria como agente en el campo literario se desarrolle en, al menos, tres sistemas de relaciones que van variando con el tiempo.

Las condiciones de producción de la Polonia de entreguerras se modifican de manera notable a partir del momento en que, perdida la guerra, Polonia pasa a integrar el bloque de países del Este europeo. Durante largos años las obras de Gombrowicz resultan accesibles solo en circuitos no oficiales y, salvo un corto período alrededor de 1957 en que se autoriza la representación de algunas de sus obras teatrales, las novelas del autor no son publicadas hasta mediados de los ochenta.

Desde su lugar de exiliado, Gombrowicz inicia, en 1951, su colaboración con el Instituto Literario de París y, un poco más tarde, comienza a recibir estipendios de la Radio Libre Europa. Resulta clara la opción de Gombrowicz por una red de relaciones que lo opone a las

instaladas en la Polonia natal: los intelectuales nucleados alrededor de la revista *Kultura*, publicada en París, representan al grupo de exiliados polacos en relación polémica y hasta de desconocimiento recíproco con los intelectuales del Este.

Sin embargo, Gombrowicz pasa largos años en la Argentina: el período que se extiende de 1939 a 1963 corresponde a más de un tercio de su vida y configura una serie de condiciones de producción de sus obras literarias cuyo impacto parece insoslayable.

Cabe preguntarse, entonces, por las razones (Boudon, 1995: 541) que permitirían explicar el paso de la situación de un escritor desconocido a la de alguien citado por Cortázar en *Rayuela* (1963) y cuya obra es prologada por Sabato (*Ferdynandus* en la edición de 1964); más tarde es convertido en personaje de ficción por Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, 1980). El mismo Piglia lo integra en una de las dos series opuestas que señala como claves en la literatura argentina: Groussac, Lugones, Borges por un lado, Arlt, Macedonio Fernández y Gombrowicz por otro (Piglia, 1987: 13-15). Juan José Saer retoma la afirmación de Piglia, según la cual “el mejor escritor argentino del siglo XX es Witold Gombrowicz” (Saer, 1989: 12).

¿Cómo se operó la incorporación de Gombrowicz al panteón de los escritores argentinos, si él mismo sostuvo en varias oportunidades que su permanencia en la Argentina no implicó su inserción en el campo literario local?

Una primera respuesta parecería perfilarse en un fenómeno del que era consciente el mismo Gombrowicz: “Aplausos suscitados por los aplausos. Aplausos que crecían solos, que se acumulaban unos encima de otros, excitantes, autogeneradores y ya nadie podía no aplaudir, ya que todos aplaudían” (Gombrowicz, 2005: 60).

De hecho, el reconocimiento del autor polaco, salvo las adhesiones de los jóvenes escritores de Tandil que carecían, en la época, de capacidad para consagrarlo, se produce recién después de que se le otorgara a Gombrowicz el premio Formentor, de que se lo presentara como candidato al Premio Nobel (1968) y de que sus obras fueran traducidas a diversos idiomas en editoriales europeas de prestigio.

Tampoco podríamos desconocer la hipótesis según la cual tanto Piglia como Saer optan por construir una genealogía tendiente a desdibujar la importancia de Borges en la historia de la literatura argentina. Y en esa construcción cabe la figura de Gombrowicz como ajeno tanto

a la tradición instalada por la revista *Sur* por un lado como, por otro, la del grupo *Contorno*.

El particular —y original— enfoque de Cristian Cardozo en este trabajo lo conduce a una búsqueda de respuestas a sus preguntas centrales asentada en una opción teórica: si consideramos que las características de una obra son resultado de opciones de un agente, explicables si se tiene en cuenta el lugar específico que ocupa en un sistema de relaciones, ¿cómo inciden las condiciones de producción argentinas en las obras de Gombrowicz?

En este punto, se le plantean al autor de la investigación algunos problemas. Ante todo, si *Ferdydurke* fue publicada en la Polonia de entreguerras y traducida en la Argentina, la hipótesis de lectura se reduce o bien a la consideración de las variaciones introducidas en la traducción que no son analizadas aquí, o bien, como lo hace Cardozo, al abordaje de las características de la novela que generan condiciones de legibilidad en un sistema de relaciones en el que se opera la recepción.

En cuanto a las otras novelas producidas en el llamado “período argentino”, *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1965), salvo la conservación y variaciones menores en las características que volvían legible la novela traducida en 1947, Cristian Cardozo detecta, más bien, una adecuación a un público distinto, con competencia para consagrarlo en el ámbito internacional. Si, además, recordamos que Gombrowicz nunca dejó de escribir en polaco, la incidencia de las condiciones de producción locales parece aún más relativa. Teniendo en cuenta que *Kultura*, la revista parisina de los intelectuales polacos en el exilio, fue publicando fragmentos del *Diario* y que uno de las características de sus novelas es la autorreferencialidad, podría postularse a título de hipótesis, que las condiciones de producción argentinas incidieron en la construcción de un tipo de personaje, el del escritor polaco exiliado en un espacio periférico, valorado en las instancias de recepción cercanas al Instituto Literario de París y sus agentes. Cristian Cardozo pone énfasis en ciertas opciones de Gombrowicz que apuntan a un enunciario no localizado. Se trata de motivos legibles desde condiciones diferentes a las que rodearon la escritura de la obra, de pretensión universal, tales como la problemática de la madurez/inmadurez, las coacciones ejercidas por los otros en la configuración de la identidad individual, las relaciones entre naturaleza y cultura, el estatuto de lo real. A ello se agrega un minucioso trabajo del agente orientado a la auto-

construcción como enunciador con competencias que lo destacan, conocedor de las corrientes filosóficas en auge, de autores consagrados en el ámbito de la literatura europea, del trabajo específico de la escritura, de las normas que lo rigen, de los postulados de las vanguardias. Al mismo tiempo, se asigna la capacidad de romper con normas y tradiciones en una construcción de su propia figura textual que muestra coherencia con el lugar de rebelde que asume tanto en la Polonia de preguerra como en la Argentina. Jerzy Jarzebski (2007) lo sintetiza así: “Su estilo fue: atacar sin cesar, subrayar su otredad y superioridad y, a la vez, fascinar y seducir” (p. 287)¹.

Su ajenidad y distancia con respecto a los grupos que polemizaban en el campo literario argentino fue una de las razones que le valieron la falta de reconocimiento local. Si bien la traducción de *Ferdydurke*, la búsqueda de contactos —pocas veces exitosa— con personalidades susceptibles de concederle un lugar, la publicación esporádica de sus textos en medios argentinos, su vinculación con el grupo de Tandil, constituyeron operaciones del agente social orientadas a seducir al público local, Cardozo concluye que fueron poco eficaces, al menos, durante su “período argentino”. Dice J. Jarzebski (2007):

Gombrowicz escribió su novela para expresarse a sí mismo, pero también para medirse con magnitudes literarias de primera categoría. Probablemente en cada destacada obra literaria existe esta dualidad, pues cada una exige el rescate más profundo de la problemática personal y su transformación en una cuestión universal.

Y más abajo agrega:

¿Para qué [le sirven] al escritor en general los Grandes Antepasados? Para que, por los escalones de las obras monumentales que crearon, subirse al Parnaso. Resulta pues indiferente si de los antecesores se toma prestado de manera positiva [...] o si se los contradice [...] (p. 266).

Según la propuesta de Cristian Cardozo, cuidadosamente fundada en el análisis de aspectos de la obra de Gombrowicz, en el estudio de su trayectoria en la Argentina y de sus relaciones con quienes se disputaban el poder en el campo literario del momento, el escritor polaco realiza —consciente o inconscientemente— opciones poco eficaces hasta que,

insertado en el grupo de la *intelligentsia* polaca en el exilio, con sede en París, logra su consagración en el Parnaso internacional.

Córdoba, marzo de 2015.

Bibliografía citada²

Boudon, R. (1995). *Le juste et le vrai. Études sur l'objectivité des valeurs et de la connaissance*. Paris: Fayard.

Jarzebski, J., A. Zawadzki (2007). "Zachwyca - Nie zachwyca. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzebskim" (pp. 265-289). En W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Piglia, R. (1987). "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz". *Espacios de crítica y producción* N° 6, octubre-noviembre 1987, pp. 13-15.

Notas

¹ En todos los casos la traducción es nuestra.

² Solo se incorporan los textos que no figuran en la bibliografía final de C. Cardozo o que fueron consultados en una edición diferente.

Introducción

El relevamiento bibliográfico referido a la novelística de Witold Gombrowicz, más precisamente, al análisis del sujeto textual y social que pueden ser reconstruidos a partir de las obras que conforman esa producción ficcional señala como resultado un tratamiento nulo de estas dimensiones. En consecuencia, solo pueden tomarse como referencia algunos trabajos centrados más bien en lo anecdótico/biográfico que rodea la práctica escrituraria del escritor polaco, por ejemplo, los trabajos de David (1998), Di Paola (2000), Gasparini (2006), Grinberg (2004), Ísola (2003), Premat (2009), Simic (2006) y Rússovich (2000), por señalar algunos. De la misma manera, también cabe detenerse en trabajos que, si bien están orientados en otra dirección, igualmente son importantes dado que aportan elementos valiosos sobre la escritura gombrowicziana. Tal es el caso de Germán García (1992) y su mirada desde el campo del psicoanálisis.

Como se desprende del título del libro, este trabajo está planteado en el cruce del Análisis del Discurso y de aportes del campo de la Sociología. En efecto, si atendemos al primero de los campos mencionados, el marco teórico elegido guarda relación con la teoría de la enunciación y por ello partimos de algunos conceptos lingüísticos tomados del trabajo fundacional de Emile Benveniste y sus desarrollos posteriores aplicados al análisis de lo literario. Sobre la base de estos contenidos que permiten definir una figura de “yo” enunciador, posicionado frente a un “tú” y a otros enunciadores, lo que se intenta es articular la construcción de este sujeto textual y sus características con lo que hemos de llamar el sujeto social o agente. En consecuencia, este enfoque inicial —centrado en la dimensión textual tanto de los actantes de la enunciación como del enunciado producido— se complementará con contenidos

propios de la Sociología. Así, pensar el discurso como una práctica social más entre otras prácticas posibles nos lleva a preguntarnos y abordar las características del agente que lo produce. Por este camino, arribamos entonces a la figura del agente social en la medida en que toda práctica –incluida la discursiva– es llevada a cabo por alguien. En este sentido, si el texto puede entenderse en tanto resultado de múltiples opciones realizadas por el agente durante su proceso de producción, las características que lo constituyen pueden ser consideradas como marcas objetivadas de dichas opciones. Estas características pueden ser abordadas principalmente a partir de la instancia textual de la enunciación. Así, la manera de construir el agente por un lado y la estrategia de análisis del texto por otra, llevan a una redefinición significativa del modo de conceptualizar la relación entre los agentes y sus prácticas (Costa-Mozejko, 2001). En otros términos, estamos ante una nueva manera de entender la relación entre discurso y sociedad, o más precisamente, entre el discurso como práctica y las condiciones sociales de su producción¹.

Problema general

La lectura de la novelística de Witold Gombrowicz² pone de manifiesto la recurrencia de un “yo” enunciator auto-designado de manera homónima al escritor polaco que se presenta a sí mismo como una proyección de él. Esta remisión al nombre propio del autor resulta significativa ya que instala –por medio de la presencia reiterada de la primera persona del singular– el problema de las relaciones que se establecen entre las características de estos discursos –entre ellas, la construcción de la figura del enunciator– y el agente social que realiza la práctica discursiva. Dicho de otro modo, se plantea una problemática en torno a qué tipo de relaciones pueden establecerse entre las novelas como enunciados y las condiciones sociales de producción. En consonancia con este primer problema aparece también aquel que indaga sobre las características de esta relación establecida entre discurso y sociedad. En este punto, las formulaciones hechas por Costa-Mozejko (2001, 2002) permiten ir más allá de isomorfismos que conciben este vínculo a través de relaciones que hablan de reflejo, refracción u homología. Por el contrario, conforme al marco teórico elegido vamos a entender la relación que existe entre Gombrowicz-agente y los discursos producidos –en este caso su novelística– en los términos de coherencia dado que las características

de toda práctica discursiva —entre ellas la construcción de la figura del enunciador— “se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (Costa-Mozejko, 2002: 14).

Ahora bien, si nos ubicamos en el campo literario argentino contemporáneo se hace visible una singularidad que está en la base de *Ferdydurke* (1937), la primera novela de Gombrowicz escrita y publicada originariamente en Polonia: esta obra es producida por el agente social homónimo en condiciones que remiten al campo literario polaco de entreguerras y sus reglas de juego³. No obstante, si se tiene en cuenta que la difusión de *Ferdydurke* en lengua castellana en el año 1947 se produce con Gombrowicz en la Argentina —en un determinado momento de su trayectoria durante el período 1939-1963 y en el marco de la gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en el escenario literario de nuestro país—, la existencia del texto y su recepción en el medio local autoriza un análisis del que se pueden inferir características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas, algunas que remiten al escenario polaco de origen. Del mismo modo, este análisis permite además señalar/aprehender algunos aspectos que hacen a la especificidad de la obra gombrowicziana en su conjunto. Y puesto que tanto la traducción al castellano de *Ferdydurke* como la escritura durante el “período argentino” del resto de las obras que conforman su novelística pueden entenderse como parte de las estrategias de gestión de la propia competencia realizada por Gombrowicz una vez instalado en la Argentina, el problema a plantear y resolver tiene que ver con los modos en que el escritor polaco gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo desconocido. Tal interrogación, a su vez, conduce a tres preguntas implicadas en él que pueden ser formuladas de la siguiente manera: 1) ¿Qué características de *Ferdydurke* —producido en el campo literario polaco de la década del treinta— resultan legibles en nuestro país? 2) ¿Qué ocurre con esas características que favorecen la legibilidad de esta primera novela en condiciones distintas a las de su producción en el resto de los textos que completan la novelística de Gombrowicz escrita en la Argentina? 3) ¿Hasta qué punto estas novelas —junto con la poética que las sustenta— se inscriben directamente en el proceso de gestión de la propia competencia en el escenario local y resultan eficaces en relación con su reconocimiento posterior en nuestro país?

Al repasar el estado de la cuestión referido al problema que acaba-

mos de plantear se pone de manifiesto que este presenta un tratamiento prácticamente nulo o tangencial⁴. De los trabajos consultados sobre la producción ficcional de Gombrowicz se desprende que la mayoría de los críticos se detiene en aspectos relacionados con la biografía del autor, el nivel de lo anecdótico, el carácter excéntrico y hasta díscolo del escritor polaco. A partir de estas dimensiones se intenta explicitar la poética gombrowicziana y la recepción de su obra en la Argentina. Puesto que a lo largo del trabajo vamos a convocar algunas de estas lecturas, ya sea para recuperarlas, ya sea para discutir con ellas, no vamos a demorarnos ahora en un desarrollo exhaustivo del estado de la cuestión, aunque sí consideramos pertinente hacer justicia con aquellos trabajos que, aun cuando no se centran en el problema que nos interesa, igualmente brindan elementos valiosos para el análisis de la escritura de Gombrowicz: son los casos de Di Paola, Grinberg, Simic y, fundamentalmente, Rússovich.

¿Por dónde pasa entonces la singularidad de nuestra operación de lectura sobre la novelística gombrowicziana? ¿Cuáles son las hipótesis de trabajo o respuestas tentativas a partir de las que vamos a operar?

Según lo apuntado, en la novelística de Gombrowicz se advierte la presencia recurrente de un “yo” auto-designado Witold Gombrowicz que se presenta como proyección de un agente social homónimo que realiza una práctica discursiva en el ámbito de la literatura. Se trata de un sujeto social inscripto en un sistema de relaciones del que forma parte y cuya posición en él coacciona no solo aquello que produce sino también las posibilidades de imponer sentidos. Aquí, dado que la relación que puede establecerse entre estas dos dimensiones se muestra en términos de coherencia y no de reflejos, refracciones u homologías, encontramos un principio que vuelve comprensible y explicable, al menos parcialmente, esta práctica discursiva.

Al abordar entonces el problema general que hemos planteado y los interrogantes formulados a continuación de él, estamos en condiciones de fijar como hipótesis de trabajo las siguientes: si bien *Ferdydurke* es producido en determinado momento de la trayectoria de Gombrowicz que es anterior al “período argentino” (1939-1963) y, por lo tanto, responde a condiciones distintas, la novela da cuenta de una serie de operaciones –realizadas de manera no necesariamente consciente por el escritor– en las que al tiempo en que se hace referencia a las condiciones polacas de producción, se aleja de ellas ya sea criticando la literatura de filiación nacionalista, ya sea focalizando en oposiciones que apuntan a

una generalización. Dentro de estas dicotomías se destacan, por ejemplo, la tensividad que existe entre nacionalismo/universalidad en las referencias a la literatura; madurez/inmadurez al hablar de la existencia humana; naturaleza/cultura (o forma), entre otras. Estas operaciones favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en castellano, es decir, en condiciones distintas a las de su producción en el escenario polaco de entreguerras. Y habida cuenta de que el problema de fondo gira en torno al modo en que Gombrowicz, una vez en nuestro país, gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo desconocido, estamos en condiciones de señalar lo siguiente:

a) En las novelas escritas en la Argentina, las oposiciones que apuntan a lo universal y favorecen la legibilidad se mantienen, se matizan, se resaltan y se expanden, como modos de gestionar la propia competencia o capacidad diferenciada de relación en un momento particular de su trayectoria. La legibilidad⁵ tanto de *Ferdydurke* como del resto de la novelística gombrowicziana –*Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964)– se funda, además, en tres elementos principales: a) La construcción de sí mismo como escritor culto a partir de la propia experiencia profesional en la que el “yo” –según sus palabras– dice apoyarse de manera constante. b) La verosimilitud de las novelas entendidas como enunciados⁶, y c) la transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética donde es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en esa época. De esta forma, el rol temático de escritor y todos los enunciados textuales y meta-textuales sobre la escritura, presentes en las novelas, no solo configuran un rol creíble como consecuencia del oficio con el que se presenta a esta altura de su trayectoria sino que especifican el sistema de relaciones en el que el agente social quiere ser reconocido e incorporado⁷.

b) Si bien la configuración de Gombrowicz como escritor se convierte en una estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el agente social se asigna a sí mismo desde su llegada a la Argentina en agosto de 1939 –y que, con variantes, mantiene como estrategia a lo largo de su trayectoria hasta abril de 1963– la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario local. Por lo mismo, aun cuando la Argentina y el campo literario de este período son parte de las condiciones de producción que inciden en los textos que conforman

la novelística gombrowicziana producida en nuestro país, la eficacia de esta práctica discursiva frente al medio local comprendido entre 1939-1963 es relativa y acotada. Esto habida cuenta de que *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* remiten a una trama de relaciones ubicada en el extranjero con sede en París y de que el reconocimiento de Gombrowicz en el campo literario argentino comienza a gestarse a principios de los años sesenta, prácticamente al final de su trayectoria y solo una vez que se produce su consagración en el circuito literario europeo.

En cuanto a los aspectos metodológicos de la investigación, la unidad de nuestro trabajo y su coherencia global están dadas precisamente por la problemática teórica/metodológica que se plantea, fundamentalmente, en torno a la gestión de la competencia de Gombrowicz para ingresar al campo literario argentino del período 1939-1963. Así, desde una concepción del discurso como práctica (Costa-Mozejko, 2001) el análisis se concentra en cuatro novelas que forman el corpus a interrogar: *Ferdydurke*, *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos*, obras de las que hablaremos en detalle conforme avance el trabajo. Una vez formulado el problema, cabe fijar cuáles son los pasos que se van a seguir para resolverlo en el desarrollo de nuestra indagación. En principio, las operaciones no marcan necesariamente una cronología ya que el tipo de análisis perseguido trae aparejadas una ida y vuelta entre los distintos aspectos teóricos y el corpus. Sin embargo, como acabamos de afirmar, si en las novelas la configuración de Gombrowicz como escritor se convierte en una valiosa estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el propio agente social se asigna a sí mismo, resulta insoslayable empezar estudiando el corpus a partir de aquellos contenidos y herramientas que vienen del Análisis del Discurso. Esto es: abordar en un comienzo la figura del enunciador construido en las novelas y su posición frente al enunciado, el enunciatario, otros enunciadores posibles y las instituciones. De igual manera, en esta primera etapa resulta muy importante analizar tanto la competencia del enunciador en relación con su saber sobre literatura y el oficio de escribir como las estrategias que se ponen en juego para lograr la verosimilitud de los textos que integran el corpus. El análisis de estas dimensiones constituye una de las piedras angulares de nuestro trabajo ya que, de manera complementaria y permanente, Gombrowicz se presenta a sí mismo con el rol temático de escritor. Aquí las remisiones a la propia experiencia como hombre de

letras también fundan y verosimilizan todo lo narrado y, por esta vía junto a otras operaciones que apuntan a lo general, a lo universal, se asegura la legibilidad de las novelas, principalmente, la de *Ferdydurke* producida originariamente en condiciones distintas. Esta última circunstancia, sumada al hecho de que —una vez ubicado en el escenario local— la publicación en la Argentina de su primera novela escrita en Polonia forma parte de la gestión de su competencia y es anterior al resto de su novelística escrita ya en nuestro país, vuelve pertinente el analizar el corpus partiendo de *Ferdydurke* para abordar, en un segundo movimiento, *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos*. En tal sentido, al examinar la primera novela de la serie se tratará no solo de inferir algunas características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas —entre ellas las que remiten al escenario polaco de origen— sino también de señalar/aprehender aquellos elementos que hacen a la especificidad de la escritura gombrowicziana y que favorecen su recepción. Resuelta esta primera parte del análisis, se hará lo mismo con las otras novelas y se pondrá especial atención en lo que sucede en ellas a propósito de las estrategias de autoconstrucción y de verosimilización sin perder de vista que se trata de opciones del agente social en el marco de la gestión de su competencia.

De forma complementaria al análisis del corpus fijado hasta aquí, el problema planteado en torno a cómo gestiona el escritor polaco sus recursos para ingresar a un nuevo sistema literario supone también construir la *identidad social* de Gombrowicz como agente durante el período 1939-1963. Esta definición exige: 1) Delinear el campo literario argentino comprendido en esos años y señalar las principales posiciones de agentes y agencias dentro de ese sistema de relaciones y los reposicionamientos que se producen en este; 2) abordar la capacidad diferenciada de relación o competencia relativa de Gombrowicz a partir del análisis de las propiedades eficientes que puede ostentar frente a los demás y del sistema de relaciones del que forma parte en un momento/espacio dado de su trayectoria en nuestro país; 3) estudiar la dimensión histórica de Gombrowicz, es decir, su trayectoria en el campo literario argentino y la gestión de su competencia a partir de los procesos de acumulación y reestructuración de propiedades eficientes y de las predisposiciones/orientaciones de la acción a partir de los aprendizajes realizados por el agente a lo largo de su trayectoria en el escenario local; 4) establecer el principio de coherencia entre práctica discursiva entendida

como uno de los aspectos de la gestión de la competencia y el lugar de producción de Gombrowicz en el escenario local⁸.

Presentados entonces el problema o interrogante a responder, las hipótesis que tienden a proponer una respuesta y los aspectos metodológicos que, al tiempo que fijan pasos a seguir, esbozan también la estructura del trabajo, cabe detenerse entonces en los lineamientos teóricos que sustentan el análisis y orientan nuestra reflexión. Por lo mismo, en un primer momento y en el capítulo que sigue, vamos a precisar qué significa entender el “discurso como práctica”.

Notas

¹ Si pensamos que estamos ante la presencia de un sujeto definido en dos niveles diferenciados como son el de la identidad textual y la social, a esta altura no cabe duda que de lo que se trata es de indagar la manera en que puede establecerse la articulación entre nociones de sujeto que se inscriben en dos campos disciplinarios distintos como lo son el análisis del discurso y la sociología.

² Esto es: *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964).

³ Se trata de condiciones de producción que *a priori* no podemos reconstruir, al menos, de manera exhaustiva.

⁴ En este punto se destacan algunos trabajos propios sobre Gombrowicz que abordan estos tópicos. Se trata de ensayos o ponencias presentados en Simposios, Jornadas o Congresos y publicados en Actas o bien como artículos en revistas especializadas. Véase: Cardozo (2006; 2007b; 2008a; 2008b; 2009a; 2009b; 2009c; 2010a; 2010b y 2012).

⁵ Entendida como resultado de opciones realizadas por Gombrowicz-agente y, al mismo tiempo, como un recurso o propiedad eficiente que contribuye a definir su *identidad social* como escritor profesional.

⁶ Entre las estrategias de verosimilización se destaca la recurrencia a estas operaciones opositivas que apuntan a la generalización y a lo universal.

⁷ Primero en la Argentina, luego en Francia, más tarde en Polonia.

⁸ Asimismo, dentro de la metodología a seguir, debemos señalar una serie de aspectos que funcionarían de forma simultánea a lo descrito anteriormente. Hablamos aquí de la posibilidad de realizar ajustes en la conformación del corpus en caso de ser necesario; la lectura crítica de trabajos teóricos y análisis que guarden relación con el problema a resolver; la consulta de bibliografía adicional que resulte necesaria para abordar las diferentes dimensiones teóricas que puedan surgir del análisis, entre otros aspectos.

Capítulo I

Hacia una concepción del discurso como práctica

La acción social implica sentidos, no necesariamente conscientes.

Max Weber

Tal como señalan Costa-Mozejko (2002), uno de los primeros problemas teóricos que se plantean a la hora de estudiar el discurso es el relacionado con la diversidad de sujetos que aparecen implicados en el análisis. Hablamos, pues, de al menos “dos modos de existencia claramente identificables: el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto, y el sujeto que produce el texto, en la medida en que toda práctica social supone un agente social (individual o colectivo) que la realiza” (p. 13). Se pone de manifiesto entonces que, al hablar del discurso como práctica, nos ubicamos en el cruce de categorías propias del Análisis del Discurso y de otros aportes que provienen del campo de la Sociología en tanto disciplina. Pensar el discurso como una práctica abre la posibilidad de preguntarnos y abordar cuáles fueron las condiciones sociales de su producción dado que, como mencionáramos, aparece implicado aquí un sujeto social que la lleva a cabo. Si el texto puede entenderse como resultado de múltiples opciones realizadas por el agente social durante el proceso de producción, las características que lo constituyen como enunciado pueden ser consideradas como marcas objetivadas de dichas opciones. A su vez, tales características pueden ser abordadas a partir de la instancia textual de la enunciación.

Ahora bien, ¿en qué medida se trata de una nueva forma de explicar la relación discurso/sociedad? En principio, se trata de una formulación distinta de aquellas que, dentro de la tradición marxista, hablan de reflejo, mediación, homologías y refracción. Del mismo modo, se desplaza el centro de atención del producto al proceso de producción para afir-

mar que tanto el sujeto social como el sujeto textual constituyen dos dimensiones de una misma práctica. Práctica que, en palabras de Costa-Mozejko (2002) es entendida en los términos de:

[un] proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social que:

- se hacen visibles a través de marcas que identificamos en el enunciado (producto) al analizarlo en su especificidad;
- se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas (p.14).

Así, la manera de construir el agente social por un lado, y la estrategia de análisis del texto por otro, llevan a una redefinición significativa del modo de conceptualizar la relación entre los agentes y sus prácticas (Costa-Mozejko, 2001). Estamos entonces ante una nueva manera de entender la relación entre discurso y sociedad, o más precisamente, entre el discurso en tanto práctica y el lugar desde donde esta es producida.

Acerca del sujeto de la enunciación

El individuo no es anterior al lenguaje; tan sólo se convierte en individuo en cuanto que está hablando.

Roland Barthes

Al aproximarnos a las formulaciones propias de la teoría de la enunciación, una referencia obligada tiene que ver con el trabajo fundacional de Benveniste en el campo de la lingüística y los desarrollos posteriores aplicados al análisis de lo literario. En efecto, en este autor se puede leer:

El lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no la ha fabricado [...] Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de 'ego' (1979: 180).

En otros términos, si nos construimos a través del lenguaje, necesariamente su abordaje debe considerar las condiciones de uso y dejar de lado aquellos estudios que solo contemplen el sistema al margen de su actualización¹. Y aquí, la ruptura operada con el pensamiento estructural resulta muy significativa puesto que abre el camino al desarrollo

de la lingüística de la enunciación, entendida como el estudio de los usos del sistema de la lengua. Se trata de pensar en los modos en que cada locutor se apropia de la lengua en cada acto único y particular de la puesta en discurso y estos actos van a ser designados por Benveniste como enunciación. Pero, ¿qué entender por esta última? La puesta en funcionamiento de la lengua por un acto personal e individual pensado en los términos de un acontecimiento histórico único, irrepetible y, en principio, imposible de aprehender².

Si conforme a Benveniste el sujeto se construye entonces “en” y “por” el lenguaje lo hace a través de sus actos de discurso: “La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso [...] En tanto que realización individual [...] puede definirse [...] como un proceso de apropiación” (1979: 83-84). En la medida en que la lengua se concibe como lugar de generación de la subjetividad, esta se define a partir de la intersubjetividad que deviene de la interacción entre locutor y alocutario entendidos como dos instancias necesarias a toda enunciación. A partir del reconocimiento del otro (o “tú”), el sujeto se reconoce a sí mismo como distinto (o “yo”). En palabras de Benveniste: “La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo yo sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un tú. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona” (p. 181).

Sigue Benveniste:

El ‘yo’ no denomina, pues, ninguna entidad léxica [...] ¿A qué yo refiere? A algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que en lo que por otro lado hemos llamado instancia de discurso, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia de discurso en que yo designa el locutor donde éste se enuncia como ‘sujeto’ (p. 182).

Si reparamos en las últimas dos citas, se pone de manifiesto la importancia asignada a categorías “universales” que vienen a asegurar la aparición de la subjetividad al margen de quién lleva a cabo el acto de apropiación de la lengua en esto que designábamos como enunciación: hablamos nuevamente aquí de los pronombres personales “yo”/“tú” que permiten reconocer y definir los sujetos a partir de la relación intersubjetiva que entablan. Puesto que el lenguaje está organizado de tal forma

que permite a cada locutor apropiarse a su vez de la lengua entera designándose como ‘yo’, el discurso provoca la emergencia de la subjetividad ya que quien enuncia actualiza formas vacías con las cuales configura su persona, definiendo al mismo tiempo un alocutario o ‘tú’³. Vale decir que la instancia de discurso “es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto, y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes”⁴ (p. 184). Si a esto agregamos el hecho de que para Benveniste la instauración de la subjetividad en el lenguaje crea al interior de él y fuera de él la categoría de persona, la afirmación que abre este apartado a modo de epígrafe cobra peso y estamos entonces en condiciones de sostener junto con Barthes que asistimos aquí a una fundamentación científica (puesto que es lingüística) de la identidad del sujeto y de su lenguaje⁵.

A modo de sumario de lo señalado hasta el momento: la enunciación, de acuerdo a Benveniste, puede entonces entenderse como un acto de producción y apropiación individuales de la lengua que implica no solo la puesta en relación de un “yo” (locutor) que convoca a un “tú” (alocutario) sino que dicha relación únicamente puede producirse en la enunciación y por ella⁶.

Toda enunciación en tanto puesta en funcionamiento individual de la lengua y acontecimiento histórico único e irrepetible constituye un objeto (o acto de producción) imposible de estudiar directamente. Por consiguiente, se trata de abordarla a partir de la identificación y descripción de las huellas presentes en el enunciado concebido como producto o resultado de toda enunciación⁷. Y si, como señaláramos, los sujetos se definen “en” y “por” el lenguaje habida cuenta de que este último constituye el lugar de generación de la subjetividad, se entiende por qué, de todas las huellas que hay en el enunciado, a Benveniste le interesan fundamentalmente aquellas vinculadas con el locutor. Hablamos de huellas tales como los pronombres personales “yo”/ “tú”; los deícticos de tiempo y espacio (entendidos en los términos de marcas de la subjetividad del enunciador) y los tiempos verbales. En Benveniste, se puede leer:

La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna [...] Está primero la emergencia de los indicios de persona (la relación yo-tú) [...] De igual naturaleza [...] son los indicios numerosos de la ostensión (tipo este, aquí, etc.) [...] Otra serie, tercera, de términos aferentes a

la enunciación está constituida por el paradigma entero [...] de las formas temporales, que se determinan por relación con el EGO, centro de la enunciación (pp. 85-86).

Siguiendo con el desarrollo de este autor, la temporalidad es producida en la enunciación y por ella: el presente (o forma axial de los tiempos verbales) coincide con el momento de la enunciación y es a partir de este tiempo que los acontecimientos se organizan en un antes y un después. No debemos olvidar aquí que el enunciador es el centro de referencia en el acto de enunciación de un discurso y que es en relación con ese “yo” que habla que se organiza el tiempo (ahora) y el espacio (aquí)⁸.

Las dificultades que plantea el estudio de la relación entre la enunciación como proceso extratextual y sus huellas en el enunciado (o texto), son explicitadas por Costa-Mozejko (2002) a través de una referencia directa a Ducrot:

[...] la realidad de la que habla el enunciado se define como el lugar de la enunciación, pero ¿se trata aquí de la enunciación tal como la construye el enunciado, o de lo que se sabe de la enunciación por otro lado, independientemente del enunciado (Ducrot, 1995: 730, en Costa-Mozejko, 2002: 15-16).

Se trata de encontrar un principio o formulación que permita distinguir los sujetos textuales involucrados (construidos en y por el enunciado) de los extra-textuales. Como es de esperarse, en esta discusión las propuestas son variadas e involucran a autores como el mismo Ducrot (1995), Bal (1997), Todorov (1995), Genette (1972, 1991), Fili-nich (1997) y Kerbrat Orecchioni (1986), entre otros⁹.

Frente a esta diversidad de sujetos, Costa-Mozejko (2002) sostienen la necesidad de distinguir entre “el sujeto que actúa y realiza la práctica específica de producción discursiva [instancia o nivel de enunciación o dimensión extratextual] que es [...] el agente social, y la figura de enunciador tal cual se construye en el texto” (p. 16). Y si, como apuntáramos al comienzo, tanto el sujeto social como el sujeto textual constituyen dos dimensiones de una misma práctica, el enunciador no solo es un simulacro o una construcción textual sino uno “más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante las cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de

operaciones de selección o incluso simulación” (Costa-Mozejko, 2002: 16-17). En consecuencia, el sujeto textual es una construcción que deviene en instancia de atribución de los efectos de sentido diferente de la del agente social ya que este “construye su propio simulacro implícito a la vez que puede multiplicarlo, en distintos niveles de la diégesis, mediante figurativizaciones identificables como narrador explícito, testigo, personaje, etc.” (Costa-Mozejko, 2002: 17). Es decir que en un mismo texto pueden existir múltiples niveles de simulacros de los sujetos implicados en el proceso. Según la propuesta de Costa-Mozejko, los diferentes niveles de representación de los sujetos de la enunciación

[...] mantienen relaciones hipotéticas entre sí y con respecto al yo implícito, que subordina a todos los demás a la vez que instala un grado de verosimilitud mayor. Sin embargo, este enunciator implícito es resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de tal modo que no puede ser visto más que como ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual (Costa-Mozejko, 2002: 18).

Dicho de otra manera, en el enfoque teórico elegido, la construcción del sujeto textual a partir de las huellas en el enunciado constituye el eje que conduce “el proceso de identificación de las características de la práctica [discursiva] ejecutada por el agente social” (p. 18).

¿Dónde buscar los rasgos pertinentes que conforman al sujeto textual? ¿Cuáles son aquellas características que permiten definirlo? En principio, puede sostenerse que las particularidades que configuran el “yo” enunciator provienen de su relación con el resto de los elementos presentes en los enunciados. Pero si, junto con Greimas (1996: 13), acordamos que toda enunciación supone sobre todo la trasmisión de un saber que, a su vez, implica una posición epistémica y axiológica específica, el análisis de las relaciones entre enunciator y enunciado deben darse en un marco más amplio que tenga en cuenta las intencionalidades que entran en juego en toda puesta en discurso o actualización del sistema de la lengua. Esto, dado que cualquier enunciación intenta provocar cambios en el otro-enunciatario por medio de la producción de sentidos. En palabras de Costa-Mozejko (2001), mediante la enunciación, un sujeto intenta provocar cambios en otro, buscando hacerle ser de una manera nueva, gracias a la conjunción con sentidos que el pri-

mero trata de transferirle. La relevancia del análisis de las intencionalidades implicadas en toda puesta en discurso deviene del modo en que entendamos el concepto de intencionalidad. La cual es

[...] entendida como orientación general de la acción dirigida a influir en el receptor [...] explica el recurso a estrategias tendientes a fundar la competencia y la legitimidad del emisor a la vez que la aceptabilidad del enunciado (Costa-Mozejko, 2002: 30).

En relación con esto último, resulta pertinente detenerse en algunas precisiones hechas por Charaudeau quien, al desarrollar el “proceso de transacción”, define como uno de sus principios el de “influencia”. Parafraseando a este autor, puede sostenerse que tal principio viene a plantear que todo sujeto que produce un acto de lenguaje apunta a alcanzar a su interlocutor ya sea para hacerlo actuar o para emocionarlo, ya sea para orientar su pensamiento, etc. En consonancia con lo que acabamos de decir, todo sujeto receptor-interpretante sabe que es el objetivo de la influencia puesto que la finalidad de todo acto de lenguaje se encuentra inscrita en el dispositivo socio-lingüístico (Charaudeau, 1994). Sin embargo, como el otro-enunciario “no es de naturaleza pasiva (como una simple instancia de recepción, neutra, sin reacción), sino que es posible todo un juego polémico y/o transaccional en su relación con el enunciadore” (Courtès, 1998: 26, en Costa-Mozejko, 2002: 30), a todo objetivo de influencia es posible responder con una “contrainfluencia”. Para que el juego de intercambio se complete, los participantes regulan la influencia y, por lo tanto, ponen en juego estrategias orientadas a la captación del otro (Charaudeau, 1994). En otras palabras: toda acción –en este caso discursiva– se encuentra orientada a influir en el otro independientemente tanto de la conciencia del agente como de la eficacia de dicha acción. Asimismo, no debe perderse de vista que al desarrollar el “contrato de comunicación” Charaudeau define tres orientaciones estratégicas, a saber: legitimidad, credibilidad y captación. De estas, fundamentalmente interesa la última puesto que pone de manifiesto la necesidad de “cautivar” o de influir en el otro:

Lo comunicacional es entonces este espacio de estrategias en el cual todo sujeto hablante, convertido en sujeto enunciadore, debe satisfacer condiciones –y en consecuencia hacer ostentación– de legitimidad (principio de interacción), de credibilidad (principio de pertinencia)

y de captación (principios de influencia y de regulación) (Charaudeau, 1994: 8).

Según Costa-Mozejko (2002), los simulacros del enunciador/enunciario dan cuenta de la presencia de dos sujetos con competencias diferenciadas: “uno de ellos con el poder inicial de emisión del enunciado, cuya acción está orientada al otro modalizado de tal modo que resulta previsible su capacidad de resistir a la influencia del primero” (p. 30). Y si, en términos de Charaudeau, todo enunciado produce un sentido y apunta a influir en el otro-enunciario se desprende que habría una competencia entre distintos agentes por la imposición de sentidos que están en puja entre sí:

La figura del enunciador [formulada por un agente social en particular] se construye también por oposición con otros sujetos de enunciación [asociados, a su vez, con otros agentes con los cuales se polemiza], frente a los cuales necesita dar cuenta de una competencia y una legitimidad mayores, que hagan posible el mantenimiento del ‘poder de palabra’ al decir de Charaudeau (1984: 174), no solamente en relación a los enunciarios sino también en relación con los otros sujetos enunciantes con los cuales se disputa ese poder (Costa-Mozejko, 2002: 30).

En esa disputa, la dimensión dialógica ocupa un papel primordial dado que subyace a todos los enunciados y afecta, principalmente, las relaciones entre el “yo” de la enunciación y otros enunciantes “con quienes establece diferencias y semejanzas” (Costa-Mozejko, 2002: 32) no solo para mantener la palabra sino también para lograr imponerla. En este punto, las posibilidades de influir sobre el otro estarían dadas, al menos, por dos elementos que hacen al proceso de legitimación del enunciantes y/o a la “cualificación” del yo que asume el lenguaje: hablamos de la ostentación de la propia competencia en el orden del saber sobre aquello de lo que se habla por un lado, y de la construcción de un enunciado verosímil, por otro, entendiendo los procedimientos de verosimilización como atributos que vuelven todo enunciado más aceptable en la medida en que se ajusta a lo ya conocido. En cuanto al proceso de legitimación del “yo”, se trata de volver aceptables los sentidos producidos a través de la puesta en juego de las distintas competencias de los sujetos que intervienen en el proceso de la enunciación. Y en el caso de la práctica discursiva, se traduce en una operación que tiende

a mostrar una competencia fundamentalmente en el orden de lo cognitivo. De ahí la incorporación de las voces de otros a través de la cita en el enunciado producido a la hora de configurar la propia competencia, dado que los otros enunciadores constituyen autoridades que vienen a respaldar la competencia y la legitimidad del yo. La referencia a las voces de otros deviene en una manera de

dar cuenta del lugar que ocupa el yo dentro de un sistema de relaciones, ya sea para marcar criterios de autoridad que lo respaldan, ya sea para señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que los asiste (Costa-Mozejko, 2002: 33).

Si reparamos ahora en el segundo aspecto que interviene en este proceso de cualificación del “yo”, no debe perderse de vista que la aceptabilidad de los sentidos propuestos por este enunciador se logra a partir de la presentación de estos como creíbles y valiosos. Por consiguiente, la instancia de verosimilización del enunciado constituye una estrategia importante para presentar el discurso como un objeto verdadero y cargado de valores, sobre todo en lo que hace a las relaciones intertextuales e interdiscursivas que el enunciado particular establece con otras versiones que hablan sobre el mismo objeto de representación¹⁰.

Por último, cabe agregar que todo este juego de relaciones entre el enunciador y las diversas instancias mencionadas hasta el momento (léase, enunciatario, enunciado y otros enunciadores frente a los cuales el “yo” necesita dar cuenta de una competencia y legitimidad mayores) se da en el marco de instituciones que lo regulan. Esto es: toda práctica discursiva produce un enunciado que se construye en relación con normas y modelos institucionales que los enmarcan en géneros y formaciones discursivas determinadas¹¹. En palabras de Costa-Mozejko (2002), los géneros no suponen necesariamente un “pacto de lectura inicial e inmodificable entre emisor y receptor, sino que constituyen modelos de previsibilidad que condicionan las operaciones de lectura” (p. 31). Con lo cual, cada sujeto particular puede posicionarse de manera diversa ante la serie de normas vigentes en el campo específico en el que lleva adelante su práctica discursiva. Y, en el caso del discurso de la literatura, respetar los modelos y/o géneros consagrados en un tiempo y espacio dados por la tradición literaria o bien, romper con ellos a través de la trasgresión de las normas¹².

Acerca del sujeto social y la importancia del lugar en tanto principio de explicación de la práctica discursiva

Tal como expresamos al comienzo del capítulo, al considerar el discurso en tanto una práctica social más entre otras posibles, señalamos que esta puede explicarse porque presupone la existencia de un sujeto que la lleva a cabo. Se trata pues de una práctica entendida como “proceso de producción de opciones y de estrategias discursivas realizadas por un agente social” (Costa-Mozejko, 2002: 14) quien, a su vez, se encuentra condicionado por el lugar que ocupa en el interior del sistema de relaciones del que participa de manera activa en una suerte de “lucha” por el control o la imposición de los sentidos¹³. Aquí el análisis del nivel textual es uno de los puntos de partida para hacer visibles las opciones discursivas realizadas por el agente dado que el enunciado producido por este se entiende como el resultado de aquellas. Al hablar del discurso como práctica y fijar la mirada en el proceso de producción postulamos, de acuerdo a los lineamientos teóricos de Costa-Mozejko, la existencia de dos modos de ser claramente identificables —el sujeto textual y el sujeto social— que constituyen dimensiones de una misma práctica.

Puesto que la figura de enunciadador (o sujeto textual) constituye un simulacro, que en tanto opción es construido por el agente, resulta necesario incluir el análisis en un marco más amplio que contemple la intencionalidad de este sujeto social. Esto, como consecuencia de que, conforme a Costa-Mozejko (2002) la intencionalidad era y es “entendida como orientación general de la acción dirigida a influir en el receptor, que explica el recurso a estrategias tendientes a fundar la competencia y la legitimidad del emisor a la vez que la aceptabilidad del enunciado” (p. 30).

¿Qué decir sobre el sujeto social? ¿Qué entender por lugar? ¿En qué medida el lugar desde donde se actúa condiciona una práctica discursiva entendida como proceso de producción de opciones y estrategias realizadas por un agente o sujeto social? ¿Hasta qué punto el análisis del lugar y de la posición relativa que ocupa este agente en el sistema de relaciones específico del cual participa constituye un principio de comprensión y explicación de la práctica discursiva llevada adelante? Vayamos por partes.

Como es de esperar, el término lugar tiene varias acepciones. Sin embargo, a la luz del marco teórico elegido debe entenderse como “el

conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria” (Costa-Mozejko, 2002: 19). Es decir, de acuerdo con estos autores, el lugar es el principio que define la competencia relativa de un agente social o “su capacidad diferenciada de relación, es decir: su identidad social” (p. 19) la cual, a su vez, está construida y definida sobre la base de la posesión y reconocimiento por parte de terceros, de determinadas propiedades socialmente valoradas, ya sea de manera positiva, ya sea de manera negativa.

Al avanzar en su propuesta teórica, Costa-Mozejko (2002) precisan conceptualmente las cuatro dimensiones fundamentales que conforman el “lugar” y que definen la competencia o capacidad diferenciada de relación de un sujeto social: hablamos aquí de propiedades eficientes, sistema de relaciones, tiempo/espacio y trayectoria.

Por *propiedades eficientes* deben entenderse aquellas que, por ser socialmente valoradas en el sistema de relación específico, fundan la aceptación/reconocimiento del otro y la capacidad diferenciada de relación del agente. Sin duda, se trata de propiedades específicas cargadas de valor social: educación recibida, habilidades, conocimientos, sexo, edad, posesiones, entre otras¹⁴. En palabras de Costa-Mozejko (2002)

[...] la mayoría de ellas [léase, las propiedades] son susceptibles de variaciones que sirven para ubicarnos en una posición relativa más o menos favorable: nivel de educación, jerarquía de la universidad donde se han realizado los estudios [...] [Se trata entonces de propiedades] que se predicen de un individuo y pasan a constituirse, por el reconocimiento social (positivo o negativo) de las mismas, en recursos que fundan el valor que se le otorga a lo que se dice, hace, escribe o, lo que es lo mismo, la probabilidad de que sea aceptado o se imponga lo que dice, hace, escribe (p. 20).

Esta posibilidad de ser aceptado o bien, de imponerse sobre el otro, fundada en la posesión de propiedades y recursos socialmente valorados, es lo que los autores citados llaman *capacidad de relación*. La eficacia de tales propiedades y recursos está, en primer lugar, estrechamente ligada a una posición particular del sujeto social en un sistema de relaciones, en un momento/espacio dado. Y, en segundo término, condicionada por la pertinencia, el grado/volumen, la estructura y la gestión que el agente hace de aquellas.

La pertinencia de un recurso radica en la valoración atribuida a este (o no) por quienes intervienen en un sistema de relaciones determinado. Dicho de otro modo, la probabilidad de imponerse surge de la relación que se establece entre las propiedades que definen al sujeto social en su identidad y aquellas especialmente requeridas o valoradas por quienes participan de dicho sistema de relación. Por esta razón, las propiedades pertinentes y, por lo tanto, eficientes en cuanto generadoras de capacidad diferenciada de relación varían de acuerdo al ámbito del que se participe (académico, político, deportivo):

Estudios, publicaciones, premios, definen características que son pertinentes [...] en ámbitos como el académico donde son requeridas y valoradas por todos aquellos que intervienen en el mismo, especialmente por aquellos [...] a quienes se reconoce la legitimidad de legitimar; por ello ‘producen diferencias’ y, por lo mismo, ‘identidad’ (Costa-Mozejko, 2002: 21).

La pertinencia y eficacia de propiedades no solo se define en el marco de un sistema de relaciones en el interior del cual se les asigna un valor sino que la “cotización [de estas] [...] no es necesariamente estable en el tiempo dentro del mismo sistema de relaciones” (p. 21). Pensemos aquí, a propósito del dominio de la literatura, cómo las formas de escribir y los géneros consagrados en un momento dado, se corresponden con modelos o construcciones sociales de una vigencia social inestable y, por lo mismo, variable. Lo cual, desde luego, no implica que escribir según las formas consagradas de una época no sea una práctica que suponga el control, por parte del sujeto social, de un recurso entendido como un saber hacer específico y, por consiguiente, valorable. Todo lo contrario. En tal sentido, siguiendo a Costa-Mozejko, leemos:

Según sea el valor otorgado a la escritura correcta y elegante [y, por tanto, consagrada] en un ámbito determinado, será también la importancia que la posesión de tal propiedad por parte de un sujeto tenga en cuanto generadora de su capacidad de relación en dicho ámbito. Más aún, un discurso será considerado ‘correcto’ según las normas que en cada momento regulan en el campo el ‘modo de hacer correcto’ (2002: 22).

Junto al de pertinencia, debe ubicarse un segundo criterio que tiene que ver con la distribución desigual en grado/volumen de las propieda-

des consideradas pertinentes entre los sujetos que participan de un mismo sistema de relaciones. Al retomar, a modo de ilustración, la práctica escrituraria en el ámbito literario, el segundo criterio señalado se relaciona no tanto con aquellas propiedades que le permiten a un agente social ser considerado escritor, sino más bien con las “diferencias en grado/volumen en la posesión de tales propiedades que fundan [a su vez] las diferencias en el reconocimiento otorgado como escritor” (p. 22) por los pares.

Igualmente, interesan aquí los últimos dos criterios mencionados al abordar el tópico de las propiedades eficientes. Hablamos aquí de estructura y gestión:

- Con respecto a la primera noción, basta señalar que al analizar la competencia de un sujeto social en un tiempo/espacio y sistema de relación determinado, no resulta indiferente la manera en que se estructura –en ese momento y sistema de relación en particular– el conjunto de propiedades que definen la identidad del agente.

- En relación con el segundo término, puede decirse que las propiedades que intervienen en la definición de la competencia del agente y de su *identidad social* logran ser eficientes en la producción de la capacidad diferenciada de relación a través de la “puesta en valor que el mismo sujeto social realiza al ‘usarlas’, poniendo de relieve algunas más que otras, ocultando o destacando según el sistema de relaciones y el momento/espacio” (Costa-Mozejko, 2002: 24). Este saber poner en valor los propios recursos o *gestión de la competencia*, constituye una propiedad adicional dado que interviene de manera directa en la “potenciación de los demás factores en cuanto generadores de capacidad diferenciada de relación” (p. 24)¹⁵.

Si repasamos los aspectos teóricos ligados al sujeto social señalados hasta aquí, partimos de la definición de “lugar” para, luego, explicar las cuatro dimensiones que lo conforman y que confluyen en la definición de la competencia o capacidad diferenciada de relación: propiedades eficientes (y los criterios de pertinencia, grado/volumen, estructura y gestión), sistema de relaciones y tiempo/espacio. Resta entonces, hablar ahora de la última dimensión mencionada: la trayectoria.

El concepto de lugar, tal como ha sido definido anteriormente, adquiere mayor capacidad explicativa a partir de la noción de trayectoria dado que, a través de ella, se introduce la dimensión histórica en el análisis de la competencia del sujeto social y de su práctica, en este caso,

discursiva. Parafraseando a Costa-Mozejko (2002), puede señalarse que la trayectoria incluye dos dimensiones, a saber:

- a) procesos de acumulación y reestructuración de propiedades y/o recursos en el marco de sistemas de relaciones cambiantes; b) proceso de incorporación de predisposiciones y orientaciones para la acción como resultado de los aprendizajes que el sujeto social va realizando a partir de su propia praxis social (pp. 27-28).

Así, mientras que la acumulación y reestructuración de propiedades y/o recursos son el resultado de un proceso de acceso/adquisición no necesariamente creciente y lineal, la experiencia del sujeto social en la gestión de su propia competencia (o identidad) —en el marco de un sistema de relaciones entre posiciones relativas en permanente lucha—, produce en dicho sujeto “marcas de éxitos y fracasos, percepciones de lo posible, pensable, accesible para él” (Costa-Mozejko, 2002: 26). Del mismo modo, las vías de acceso y el grado/volumen de propiedades y recursos alcanzados en un tiempo dado varían, no solo de acuerdo a la especificidad de la historia de cada sujeto social, sino también a la luz del equilibrio inestable entre “proporciones variables de componentes ‘recibidos’ y ‘logrados por medio del trabajo y la lucha propia’” (p. 25)¹⁶. En este sentido, el grado de posesión o carencia de propiedades eficientes con que el agente comienza su trayectoria y la construcción de su *identidad social*, constituye el “indicador clave de la capacidad inicial de relación y [...] de su probabilidad de acumulación dentro de sistemas de relaciones donde el acceso a los recursos valiosos y escasos se logra fundamentalmente mediante trabajo y lucha” (p. 25) constante. Esta capacidad de relación, tal como se dijo, se irá modificando de acuerdo a niveles progresivos de acumulación o reestructuración de recursos o propiedades eficientes en el marco de sistemas de relaciones en puja también cambiantes, dado que la valoración social de recursos valiosos y escasos puede variar con el tiempo en una sociedad.

Por último, las marcas de éxitos y fracasos, junto con los aprendizajes realizados por el sujeto social a lo largo de su trayectoria, resultan significativas porque no solo se transforman en “generadores de ‘predisposiciones y orientaciones’ a mirar, ver, valorar” (Costa-Mozejko, 2002: 26) sino que también pasan a formar parte de su propia competencia. Con lo cual, la *identidad social* de un sujeto no se define únicamente por las propiedades y recursos que posea y controle en un momento

dado de su trayectoria, sino también por la orientación incorporada ya que “incide en el ‘uso y gestión’ que haga el sujeto social de sus recursos” (p. 27). Ligado a esto, en Costa-Mozejko se puede leer:

Quando hablamos de las prácticas (entre ellas, la discursiva) en cuanto proceso de producción de opciones y estrategias, estamos diciendo que la elaboración de las opciones se da en el marco de un proceso en el que intervienen significativamente no sólo los recursos de que se dispone [...] sino también las preferencias y orientaciones en el uso de los recursos, resultados de los aprendizajes realizados en la propia trayectoria (2002: 28).

En suma: propiedades y recursos eficientes por un lado y, preferencias del sujeto social en cuanto a su uso, por otro, definen de manera constitutiva su competencia o identidad considerada clave a la hora de comprender y explicar toda práctica social. De todo lo anterior se desprende la estrecha relación que existe entre “el lugar desde donde se actúa y [...] la competencia para la acción” (Costa-Mozejko, 2002: 28).

Hacia el principio de coherencia

Como apuntáramos al inicio de este recorrido, el abordaje del discurso en cuanto práctica y, por consiguiente, como proceso, permite plantear el problema de las condiciones sociales de su producción y remite a la figura del agente social. Esto, dado que el texto –en tanto producto de toda puesta en discurso– puede entenderse en términos de resultado de múltiples opciones realizadas por el sujeto social o agente durante su proceso de producción. De ahí la importancia asignada a la construcción de este sujeto y su competencia, su capacidad diferenciada de relación o *identidad social*. Y aquí, las características que constituyen este texto como enunciado pueden, no solo ser consideradas marcas objetivadas de dichas opciones llevadas adelante por el agente, sino también ser abordadas a partir de la instancia textual de la enunciación. En otras palabras, la estrategia asumida para analizar e identificar estas características se basa en la construcción de la figura del “yo” enunciador a partir del sistema de relaciones textuales.

De esta manera, el reconocimiento y la identificación en toda práctica social discursiva de “dos modos de existencia claramente identificables” (Costa-Mozejko, 2002: 13) –el sujeto de la enunciación en

cuanto construido “en” y “por” el texto, y el sujeto social que lo produce— llevan a reformular la relación entre discurso y sociedad en términos de relación entre los agentes y sus prácticas, entre el discurso en tanto práctica y el lugar social de su producción. Costa-Mozejko (2001) proponen conceptualizarla como fundada en el *principio de coherencia*, a diferencia de tradiciones marxistas que hablan de reflejo, mediación, homologías o refracción a la hora de explicar dicha relación¹⁷.

¿Qué entender, entonces, por principio de coherencia? Este principio postula como hipótesis que las características de toda práctica discursiva “se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (Costa-Mozejko, 2002: 14). En otras palabras, que las características del discurso, a las que se accede, por ejemplo, por medio del análisis del sujeto textual presente en el enunciado y construido “en” y “por” el lenguaje, pueden ser comprendidas/explicadas de manera fundada, como resultado de las opciones que realiza el agente social en el marco del espacio de posibles que se abre según su propio lugar y competencia.

Las diversas decisiones tomadas por el sujeto social durante el proceso de producción del discurso, son opciones dentro de las posibilidades y limitaciones que surgen de las condiciones de producción en tanto espacio de posibles, ya que todo sistema de relaciones, al tiempo que instituye necesidades y coerciones, también abre alternativas. Las estrategias discursivas adoptadas por el agente en un marco de alternativas posibles, guardan relación con el lugar desde el cual se accede a la puesta en discurso. En Costa-Mozejko (2001), se puede leer:

La concepción, por una parte, de la identidad social de los agentes como competencia diferenciada de relación, definida desde un enfoque relacional e histórico de lugar, y por otra, la estrategia de abordaje del texto a través de la construcción del enunciadore como lugar vacío dentro de un sistema de relaciones textuales, nos lleva a una redefinición [...] de la manera como se concibe la relación entre los agentes y sus prácticas. Nosotros hablamos de principio de coherencia (p. 32).

O bien:

El uso que consiste en señalar incoherencias entre las ideas sustentadas por un mismo individuo en diferentes momentos, se basa en el supuesto de un sujeto, de un ‘sí mismo en el tiempo’, que aseguraría la

permanencia y la unidad de sus prácticas. Al relacionarlas con el lugar, el criterio cambia, y las acciones, los discursos de un individuo en el tiempo, no serán considerados coherentes en función de otros discursos anteriores o posteriores, sino de la posición del agente social en el sistema de relaciones. Un cambio de discurso al variar la posición, es decir, el lugar desde donde se habla, sería, entonces, comprensible y las características del discurso serían susceptibles de una lectura en términos de su coherencia con la nueva posición (pp. 32-33).

La posibilidad de que un discurso se imponga en la puja de sentidos disputados o de que sea aceptado depende del poder relativo del agente social –dado por el lugar que ocupa en el sistema de relaciones del que participa–, de las opciones realizadas en su formulación –por ejemplo, en la construcción del enunciador– y de la consistencia/coherencia de la relación entre ambos (Costa-Mozejko, 2001).

¿Cómo articular los aspectos teóricos que acabamos de presentar con el análisis de los textos que conforman la producción ficcional de Witold Gombrowicz? Más precisamente, ¿en qué medida las nociones de sujeto textual, agente social, capacidad de relación, gestión de la competencia, trayectoria, junto con el principio de coherencia, son categorías pertinentes para avanzar en un enfoque diferenciado al estudiar la novelística de Gombrowicz? Si volvemos, por un momento, a lo señalado en la introducción, es decir, al hecho de que, al menos en castellano, la mayoría de los escritos de la crítica referidos a la producción escrituraria de este autor centra su análisis en el nivel de lo anecdótico/biográfico, fundamentalmente en su condición de escritor polaco excéntrico y hasta díscolo, ajeno a la lengua castellana y ubicado en una posición marginal en el sistema de la literatura argentina comprendido entre 1939 y 1963, no caben dudas acerca de la potencia explicativa de un enfoque teórico como el elegido¹⁸. Esto, habida cuenta de que al considerar el discurso como una práctica –en este caso, la novelística de Gombrowicz– resultante de un proceso de opciones y estrategias realizadas por un sujeto social, esta puede explicarse –al menos parcialmente– atendiendo al lugar que dicho agente ocupa en el interior del sistema de relaciones del que participa de manera activa en cada caso, en una suerte de lucha por el control o la imposición de los sentidos¹⁹. Y en este punto, la práctica de la escritura de ficción en un campo específico como el literario no deja de ser una estrategia más por medio de la cual todo agente social –que aspira a ser reconocido y a consagrarse

en él como escritor— gestiona su propia competencia o *identidad social* en un momento/espacio dado de su trayectoria.

Al pensar entonces sobre el problema planteado en nuestra investigación, es decir, en cómo Gombrowicz gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo extraño o ignoto, no puede desconocerse que la publicación en castellano de *Ferdydurke* en el año 1947 —primera novela del escritor polaco escrita y publicada originariamente en su país en 1937— constituye una de las principales acciones que el agente realiza en tal sentido. Como apuntáramos en la presentación, tampoco puede desconocerse la singularidad que está en la base de *Ferdydurke*, esto es, que el lugar donde es producido remite al campo literario polaco de entreguerras y sus reglas de juego. No obstante, como la difusión de esta novela se lleva adelante con Gombrowicz en nuestro país —en un determinado momento de su trayectoria durante el llamado “período argentino” comprendido entre agosto de 1939 y abril de 1963—, la existencia del texto en nuestra lengua y su recepción en el campo literario local autorizan un análisis del que se pueden inferir características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas algunas que remiten al escenario polaco de origen. Del mismo modo, este análisis permite además señalar/aprehender algunos aspectos que hacen a la especificidad de la escritura gombrowicziana en su conjunto. Y dado que tanto la traducción al castellano de *Ferdydurke* como la escritura durante el “período argentino” del resto de las obras que conforman su novelística pueden entenderse como parte de las estrategias de gestión de la propia competencia realizada por Gombrowicz una vez instalado en la Argentina, resulta necesario identificar qué características de la primera novela —insistimos, escrita en Polonia durante la década del treinta— resultan legibles en nuestro país. Igualmente, en un segundo movimiento, cabe analizar también qué sucede con esas características que favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de su producción al compararlas luego con los rasgos presentes en el resto de las obras escritas por Gombrowicz en la Argentina. Dicho de otra manera, cabe preguntarse entonces si aquellas operaciones que pueden reconocerse en la primera novela y que favorecen su legibilidad se mantienen, se matizan, se transforman, se resaltan en *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964) —textos producidos en nuestro país— como modos del agente de gestionar la propia competencia. Por último, en la medida en que el problema plan-

teado tiene que ver con los modos en que el escritor polaco gestiona sus recursos para ingresar y ser reconocido en un sistema literario para el cual es un completo desconocido, cabe examinar hasta qué punto dichas novelas –junto con la poética que las sustenta– se inscriben directamente en este proceso de gestión en el escenario argentino y resultan eficaces en relación con su reconocimiento posterior en nuestro país. En este sentido, como formuláramos al comienzo de nuestra hipótesis, la lectura de *Ferdydurke* pone de manifiesto una serie de operaciones que apuntan a una generalización, a lo universal y, por lo mismo, favorecen la legibilidad de esta novela en castellano. Tales operaciones –que vuelven legible un enunciado en condiciones distintas a las de su producción en el escenario polaco de entreguerras– están articuladas con otras que aseguran tanto su legibilidad como así también la del resto de la novelística gombrowicziana. Entre ellas se destacan: a) la construcción de sí mismo como escritor profesional en donde, de manera recurrente, el “yo” se apoya en la propia experiencia, b) la verosimilitud de cada uno de los textos²⁰, y c) la transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética donde es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en esa época. De esta forma, el rol temático de escritor y todos los enunciados textuales y meta-textuales sobre la escritura, que se hacen presentes en el conjunto de las novelas, no solo configuran un rol creíble como consecuencia del oficio con el que se presenta a esta altura de su trayectoria sino que especifican un sistema de relaciones preciso –léase, el ámbito de lo literario– en el que el agente social quiere ser reconocido e incorporado²¹. Asimismo conforme a lo señalado en la hipótesis, si bien la configuración de Gombrowicz como escritor se convierte en una estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el agente social se asigna a sí mismo desde su llegada a la Argentina en agosto de 1939 –y que, con variantes, mantiene como estrategia a lo largo de su trayectoria hasta abril de 1963– la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 parece no inscribirse directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario local aun cuando guarda relación con él.

Ahora bien, si en las novelas la configuración de Gombrowicz como escritor constituye una estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el propio agente social se asigna a sí mismo desde un principio, resulta insoslayable –tras haber

presentado el marco teórico que orienta nuestro trabajo— empezar estudiando el corpus a partir de aquellos contenidos y herramientas que vienen del campo del Análisis del Discurso. Consecuentemente con lo señalado, en un comienzo se abordará la figura del enunciador construido en los textos, en especial, todo lo referido a sus conocimientos sobre literatura y el oficio de escribir. Asimismo, se estudiará tanto la posición de este enunciador frente a las novelas como enunciados, el enunciatario, otros enunciadores posibles y las instituciones como las estrategias que se ponen en juego para lograr la verosimilitud de los textos que integran el corpus.

Por último, en la medida en que la publicación y difusión de *Ferdydurke* en la Argentina forma parte de la gestión de Gombrowicz de la propia competencia y que dicha obra es anterior al resto de su novelística escrita ya en nuestro país, resulta pertinente analizar el corpus partiendo de este texto para abordar más tarde *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos*. Como hemos señalado, al examinar la primera novela de la serie se tratará no solo de inferir algunas características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas algunas que remiten al escenario polaco de entreguerras sino también de identificar/aprehender aspectos que hacen a la especificidad de la escritura gombrowicziana y que, sobre todo, propician o facilitan su recepción en nuestro medio. Concluida esta primera parte del trabajo, se analizará el resto de las novelas que completan el corpus y se pondrá especial atención al estudiar las estrategias de autoconstrucción y de verosimilización presentes en ellas. Esto, sin perder de vista que: 1) lo que está en juego es observar qué ocurre con las operaciones que favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* si las comparamos con aquellas otras que caracterizan las obras escritas en la Argentina; 2) como se trata de estrategias discursivas, estas operaciones deben ser entendidas en los términos de opciones realizadas por Gombrowicz-agente en el marco de la gestión de su competencia en el período 1939-1963, y 3) en la medida en que tales opciones al producir su novelística pueden ser entendidas como modos de gestionar la propia *identidad social* por medio de la práctica de la literatura, cabe contemplar también qué tipo de relación se establece entre las novelas producidas aquí y dicho proceso de gestión en el escenario local por un lado, y si esta novelística posterior a *Ferdydurke* resulta eficaz en relación con su consagración más adelante en nuestro país, por otro²².

Notas

¹ Al sostener afirmaciones de esta naturaleza se apunta a señalar que para aprehender el lenguaje no alcanza con insistir en concebirlo como un sistema separado de los objetos que pueblan el “Mundo Exterior” en tanto que estos serían independientes de la estructura de la lengua tal como puede verse en la *Lingüística* de Saussure. Esta operación fundaba las posibilidades de pensar la lengua como una institución social autónoma al margen de las condiciones de uso. Sin embargo, de acuerdo a Benveniste, hay elementos del sistema que solo pueden ser explicados en su manifestación o uso.

² Sobre este punto volveremos al abordar la oposición entre enunciación/enunciado.

³ Recordemos aquí que, de acuerdo a Benveniste (1979), “el lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión” (p. 184).

⁴ Cuando decimos que la categoría del “yo” es constitutiva de todas las coordenadas que definen al sujeto, apuntamos a poner de manifiesto cómo de esta forma personal dependen a su vez otras clases de pronombres que de acuerdo a Benveniste comparten el mismo estatuto: “Son los indicadores de la deixis, demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al ‘sujeto’ tomado como punto de referencia: ‘esto, aquí, ahora’ [...] tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir, bajo la dependencia del yo que en aquélla se enuncia” (p. 183).

⁵ La afirmación de Barthes funciona de manera complementaria al resto de su lectura completa de Benveniste según la cual, este último fundamenta lingüísticamente la identidad del sujeto y de su lenguaje dado que dicho sujeto no puede distinguirse jamás de una instancia de discurso y, por lo tanto, encuentra su fundamento en el orden del lenguaje (Véase Barthes, 1987: 205-210).

⁶ En otros términos, la enunciación plantea dos figuras igualmente necesarias, “fuente la una, la otra meta de la enunciación: es la estructura del diálogo en donde dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación” (Benveniste, 1979: 88).

⁷ De acuerdo a Kerbrat Orecchioni, las posibilidades de distinguir entre enunciación y enunciado, residen en la perspectiva a través de la cual se abordan estos objetos. A propósito de esto podemos leer: “El enunciado concebido como objeto-evento, totalidad exterior al sujeto hablante que lo ha producido, es sustituido [en la perspectiva de una lingüística de la enunciación] por el enunciado objeto-fabricado, en que el sujeto hablante se inscribe permanentemente en el interior de su propio discurso, al mismo tiempo que inscribe allí al otro por las marcas enunciativas” (Provost-Chaveau, 1971: 12, en Kerbrat Orecchioni, 1986: 40).

⁸ De acuerdo a Benveniste (1979), los adverbios “aquí” y “ahora” delimitan la instancia espacial y temporal coextensiva y contemporánea de la presente instancia de discurso que contiene “yo”. Asimismo, la deixis es contemporánea de la instancia de discurso que porta el indicador de persona (p. 174).

⁹ Para una lectura completa remitimos a los textos de estos autores o bien, a la reseña sumaria de lo más destacado de cada propuesta presente en Costa-Mozejko (2002: 15-19).

A propósito del estudio de la enunciación en el discurso literario, Kerbrat Orecchioni (1986) opera un desdoblamiento de las instancias enunciativas y establece una correlación entre “autor/narrador” y “narratario/lector”, respectivamente. Parafraseando a la autora, así como en el polo de la emisión el enunciador se desdobra en sujeto extratextual (el autor) y sujeto intratextual (el narrador que toma a su cargo los contenidos narrados) también el lector efectivo se duplica en un receptor ficticio que se inscribe explícita o implícitamente en el enunciado (p. 221). En este sentido, para dar cuenta del dispositivo enunciativo en el que se inscribe el relato literario, es, pues, necesario hacer intervenir dos niveles “diegéticos” imbricados: el de los actantes extradiegéticos (autor-lector), reales, pero lingüísticamente virtuales, el de los actantes intradiegéticos (narrador-narratario) ficticios pero lingüísticamente reales (1986: 221).

¹⁰ Para una lectura completa sobre este tópico véase: Hamon (1982) y Culler (1979). Asimismo, a los fines de facilitar la lectura cabe precisar en qué sentido se va a hablar de intertextualidad e interdiscursividad a lo largo de trabajo. Parafraseando a Costa-Mozejko, resulta pertinente conservar la distinción propuesta por Angenot (1986) entre ambos términos. No obstante, hablaremos de intertextualidad al señalar la presencia efectiva de un texto en otro —ya sea como cita explícita, ya sea como incorporación a través del estilo indirecto o indirecto libre— mientras que aplicaremos la noción de interdiscursividad a “la inclusión de rasgos considerados específicos de una formación discursiva en otra” (Costa-Mozejko, 2001: 121) distinta. A propósito de estos términos que acabamos de definir véase también: Navarro (1997).

¹¹ Al hablar de formaciones discursivas hacemos referencia a las formulaciones hechas por Foucault (1970; 1999) y a la síntesis realizada por Mignolo (1992: 58) y citada por Costa-Mozejko: “La formación discursiva o textual —sostiene Mignolo— se constituye como unidad mediante los preceptos que la definen como disciplina: ‘La discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d’une identité qui a la forme d’une réactualisation permanente des règles’” (Foucault, 1971: 37-38, en Costa-Mozejko, 2002: 31).

¹² Usamos los conceptos de norma y tradición en el sentido presente en Altamirano/Sarlo (1980). Del mismo modo, resulta necesario anticipar que —en el análisis de las novelas de Gombrowicz— cada vez que se señale la presencia o inscripción en géneros o modelos de escritura, lo haremos a partir de la noción de architextualidad propuesta por Genette. ¿Qué entender por este concepto? Dice Genette (1982): “Se trata aquí de una relación totalmente muda que, además, sólo articula una mención paratextual (titular, como en Poesías, Ensayos, la Novela de la Rosa, etc., o, con mayor frecuencia, infratitular: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña el título sobre la tapa), de pura pertenencia taxonómica. Cuando es muda, puede ser por rechazo a subrayar una evidencia o, por el contrario, para impugnar o eludir toda pertenencia. En todos estos casos, no se considera que el texto sea concebido como el que conoce, y en consecuencia declara su calidad genérica: la novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Menos aún posiblemente (ya que el género no es más que un aspecto del architexto) el verso como verso, la prosa como prosa, el relato como relato, etc. En definitiva, la determinación del estatuto genérico de un texto no es cuestión suya sino del lector, del crítico, del público, que pueden refutar el estatuto reivindicado por vía del paratexto: así se dice corrientemente que tal ‘tragedia’ de Corneille no es una verdadera tragedia, o que La novela de la Rosa no es una novela. Pero el hecho de que esta relación sea implícita y

sujeta a discusión (por ejemplo: ¿a qué género pertenece *La Divina Comedia*?) o a fluctuaciones históricas (los largos poemas narrativos como la epopeya ya casi no son percibidos hoy como pertenecientes a la 'poesía', cuyo concepto se fue restringiendo poco a poco hasta identificarse con el de la poesía lírica) no disminuye en nada su importancia: la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el 'horizonte de expectativa' del lector, y por lo mismo, la recepción de la obra" (p. 11).

¹³ Puede decirse que se trata de una puja o tensión "por el control de los sentidos a partir de los cuales los agentes sociales perciben la realidad y definen sus acciones" (Costa-Mozejko, 2001: 10).

¹⁴ Podría decirse que, básicamente, las propiedades y/o recursos eficientes hacen referencia al capital simbólico, social y material que define la identidad social del sujeto.

¹⁵ Para Costa-Mozejko (2002), el término "gestión" —en tanto "saber hacer"— es una de las propiedades constitutivas de la competencia y, por lo mismo, una "dimensión clave a tener en cuenta al analizar los factores que contribuyen a constituir la eficiencia de las propiedades para definir la capacidad diferenciada de relación de un sujeto social" (pp. 24-25).

¹⁶ En opinión de Costa-Mozejko (2002), en los primeros años de vida, es mayor el peso de lo recibido por el agente social. De ahí la "impronta de la 'herencia familiar' en la constitución de la competencia primera desde la cual cada sujeto social inicia su propia performance para el logro de nuevos recursos y/o acceso a nuevos niveles" (p. 25).

¹⁷ A juicio de los autores, la propuesta del discurso como práctica, junto al principio de coherencia, constituyen un aporte significativo para superar enfoques definidos como "reduccionistas" o "inmanentistas" (Bourdieu, 1995; Williams, 1997). Para una lectura completa, véase: Costa-Mozejko (2001).

¹⁸ Para una lectura completa de este tipo de abordajes, remitimos una vez más a: García (1992); David (1998); Rússovich (2000); Di Paola (2000); Ísola (2003); Grinberg (2004); Simic (2006); Gasparini (2006); Premat (2009).

¹⁹ Como se verá más adelante en el trabajo cuando, luego de analizar el corpus, abordemos la dimensión sociológica, aquí hacemos referencia a una puja entre agentes —entre los que se encuentra el escritor polaco— quienes están asociados a posiciones sociales específicas y cuya lucha guarda relación con las posibilidades de imponer/consagrar una forma considerada valiosa de hacer literatura, principalmente, de escribir novela. En el caso de Gombrowicz y conforme al análisis que sigue, no debe perderse de vista su participación en distintas tramas de relaciones. Esto es: si bien esta lucha con otros agentes se da primero en la Argentina, más tarde hacia comienzos de los cincuenta, tiene lugar en el circuito europeo con sede en París.

²⁰ Fundada, entre otras estrategias, en la repetición de operaciones que apuntan a la generalización y a lo universal.

²¹ Primero en el campo literario de la Argentina, luego en el campo literario de Francia, vía los emigrados polacos que residen en París.

²² Conforme a lo que acabamos de señalar y a lo ya referido en la "Introducción", una vez concluido el abordaje de la dimensión textual del corpus a partir de algunos conceptos y herramientas que provienen del Análisis del Discurso, se avanzará, de manera complementaria, en el estudio de la dimensión sociológica, sobre todo, en el análisis de la iden-

tividad social o capacidad diferenciada de relación de Gombrowicz en el escenario argentino, de la gestión de la propia competencia en el medio local y más tarde en el extranjero y, por último, en el examen de la relación que existe entre las “estrategias discursivas” identificadas y el lugar del agente.

Capítulo II

Aproximación a la auto-construcción del yo y al universo de la forma y de la inmadurez en la poética de Witold Gombrowicz: *Ferdydurke* como caso¹

Tal como señalamos al cerrar el capítulo anterior, en lo que sigue vamos a concentrarnos en el estudio de *Ferdydurke*, principalmente, en identificar aquellas características de la novela que resultan legibles en la Argentina cuando, en 1947, se publica la primera versión del texto en castellano. No obstante, antes de pasar al análisis resulta pertinente realizar una serie de consideraciones sobre la producción escrituraria de Gombrowicz en su conjunto puesto que orientarán el recorrido trazado a lo largo de la investigación.

En primer lugar, la nuestra es una práctica analítica centrada exclusivamente en los textos considerados de ficción y, dentro de estos últimos, en la novelística del escritor polaco representada por las cuatro obras que componen el corpus construido: *Ferdydurke* (1937), *Transatlántico* o *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) –también conocida como *Pornografía*– y *Cosmos* (1964)².

En segundo orden, y en consonancia con el punto anterior, para dar homogeneidad al corpus se han dejado de lado algunas obras literarias como: la pieza teatral llamada *El casamiento* (1948) o *El matrimonio* según la traducción; *Ivonne, princesa de Borgoña* (1968); *Bakakai* (1974) y *Peregrinaciones argentinas* (1987). Todas, en su conjunto, conforman una serie de textos considerados secundarios o menores dentro de la producción ficcional de Gombrowicz³.

En tercer lugar, al centrarnos de manera privilegiada en la producción novelística, quedan fuera del análisis aquellos textos, principalmente artículos y reseñas, publicados –tanto en el circuito de la prensa gráfica como en el de las revistas literarias y culturales– durante el “período argentino” de Gombrowicz en nuestro país (1939-1963). Del mismo modo, quedan al margen aquellos escritos firmados por Witoldo

con seudónimos dentro del circuito local como así también en el ámbito restringido de la prensa polaca en la Argentina.

Por último, cuando en el capítulo final del trabajo se aborde la dimensión sociológica, fundamentalmente, la figura de Gombrowicz como agente social, su capacidad diferenciada de relación y la gestión de la propia competencia en el marco de su trayectoria por el campo literario argentino para intentar explicar después, al menos parcialmente, su práctica escrituraria en nuestro país a partir del principio de coherencia, podrá parecer, *a priori*, que en la indagación se manifiesta una incongruencia habida cuenta del enfoque teórico elegido y del recorte operado sobre la producción ficcional del escritor polaco. Sin embargo, una vez más, no puede pasarse por alto lo dicho a propósito de la especificidad de *Ferdydurke* ya que es una obra producida y publicada originalmente en Polonia en 1937, unos años antes de la invasión alemana a ese país en septiembre de 1939 y del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Aquí, dados los alcances establecidos en nuestro trabajo, solo basta con señalar que esta primera novela escrita por Gombrowicz y entendida como un enunciado resultante de una serie de “opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social que [...] se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (Costa-Mozejko, 2002: 14), no constituye un objeto de estudio aprehensible en su totalidad, al menos, por dos cuestiones:

Una, y quizá la más decisiva, tiene que ver con las limitaciones a la hora de reconstruir las condiciones de producción de esta novela, las cuales incluyen discursos, agentes e instituciones del sistema de la literatura polaca de entreguerras durante el siglo XX. En consecuencia, *Ferdydurke* solo puede estudiarse, en principio, en su dimensión textual, atendiendo a las relaciones que traza especialmente con otros enunciadores y textos de la cultura. La otra cuestión a tener presente, es que la primera novela de la serie es anterior al “período argentino” (1939-1963). No obstante, como señalamos al comienzo del trabajo, si bien *Ferdydurke* es producida en un momento determinado de la trayectoria de Gombrowicz anterior a su llegada a la Argentina, la existencia de dicho texto en castellano y su difusión en nuestro medio autoriza un análisis del que no solo pueden inferirse algunas características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas algunas que remiten al escenario polaco de origen en el que fue formulado sino que también permite aprehender algunos aspectos que hacen a la especifici-

dad de la obra gombrowicziana. Esta singularidad, como se verá más adelante, es extensible al resto de las novelas escritas en nuestro país. De igual manera, no puede desestimarse que la difusión en castellano de la poética que sustenta este universo ficcional se produce en un momento dado de la trayectoria de Gombrowicz que coincide con su estadía en la Argentina. Por esta razón, como *Ferdydurke* fue reescrito en español por el propio agente polaco⁴, publicado y conocido en algunos círculos literarios argentinos durante su estadía en el país, es pertinente saber qué características de este enunciado –producido en una trama de relaciones específicas que remiten a la literatura polaca de entreguerras– resultan legibles en el escenario de la literatura argentina de mediados de siglo XX. La pertinencia está dada principalmente por la forma en que, una vez ubicado en el escenario local, Gombrowicz gestiona sus recursos para poder ingresar de manera efectiva en el campo literario argentino de ese momento. Y como adelantáramos a modo de hipótesis, puede pensarse que las operaciones realizadas en *Ferdydurke*⁵ –sobre todo aquellas que están orientadas a conformar dicotomías o pares contrapuestos tales como nacionalismo/universalidad, madurez/inmadurez, naturaleza/cultura– favorecen la legibilidad de una novela en condiciones distintas a las de su producción en el ámbito polaco. Legibilidad que a su vez se vincula con tres aspectos no menos significativos de nuestro trabajo: a) con las tres novelas escritas en la Argentina ya que, como es de prever, cabe preguntarse si las operaciones presentes en *Ferdydurke* se mantienen, se matizan, se transforman, como modos del agente social de gestionar la propia competencia en un momento dado de su trayectoria; b) con la relación que existe entre dicha novelística y este proceso de gestión orientado a su reconocimiento posterior en el medio local y c) la legibilidad se relaciona también con la recepción de Gombrowicz en nuestro país, en especial, en el período 1939-1963 y en los años inmediatamente posteriores a su partida hacia Europa cuando su obra es usada por algunos jóvenes agentes intelectuales argentinos que tratan de convertirlo en un referente en medio de las luchas locales por la imposición de modelos de escritura. Esta estrategia coincide con la consagración de Gombrowicz en el Viejo Mundo.

Si a esto se suma el hecho de que, en *Ferdydurke*, junto a las operaciones que apuntan a lo general, a lo universal, pueden reconocerse otras estrategias que también favorecen su legibilidad en condiciones distintas y que, una vez ubicado en el escenario argentino, tales opciones discursivas

sivas son retomadas y forman parte de la gestión de la propia competencia de Gombrowicz, encontramos razones más que suficientes que fundan el por qué vamos a privilegiar el análisis de la dimensión textual de las novelas y por qué *Ferdydurke* es, en un primer movimiento, la obra con la cual se va a comenzar dicho examen⁶.

***Ferdydurke* (1937) o el laboratorio de la novela**

[A propósito de *Ferdydurke*] *del mismo modo que, aun sin poder sustituir la visión personal de París con palabras ajenas, se le puede decir al viajero que se fije con cuidado en tal o cual monumento [...] se le puede advertir al lector de este libro [...] que trate de ver, en esta novela en apariencia tan descabellada, las ideas básicas que son las típicas del existencialismo: la angustia, la nada, la libertad, la autenticidad, el absurdo.*

Ernesto Sabato

Al realizar la primera aproximación al marco teórico, se destacó la importancia asignada a la instancia enunciativa dentro del enfoque elegido porque, desde una concepción del discurso como práctica, el enunciador no solo es un simulacro o una construcción textual sino uno “más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante las cuales [elabora] su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación” (Costa-Mozejko, 2002: 16-17). La construcción de este sujeto textual a partir de las huellas presentes en el enunciado constituye uno de los ejes susceptibles de orientar el proceso de “identificación de las características de la práctica [discursiva] ejecutada por el agente social” (p. 18) ya que, desde la perspectiva asumida, ambos sujetos conforman dicha práctica como dos dimensiones de esta. Junto a esto, también se señaló la relevancia del análisis de las intencionalidades implicadas en toda puesta en discurso dado que, entendida como orientación general de la acción del sujeto social dirigida a influir en el receptor, la intencionalidad explica el recurso a “estrategias tendientes a fundar la competencia y la legitimidad del emisor a la vez que la aceptabilidad del enunciado” (p. 30). Esta afirmación se respalda también en formulaciones de Charaudeau, con quien sostenemos que todo sujeto que produce un acto de lenguaje apunta a alcanzar a su interlocutor para hacerlo actuar, para

emocionarlo o bien para orientar su pensamiento. Y, por lo mismo, todo sujeto receptor-interpretante se sabe el objetivo de la influencia en la medida en que la finalidad de todo acto de lenguaje se encuentra, según Charaudeau (1994), inscrita en el dispositivo socio-lingüístico.

De igual modo, en este breve repaso cabe recuperar lo señalado sobre la competencia que existe entre distintos enunciadores por la imposición de sentidos⁷. Al decir de Charaudeau, se trata de un espacio de lucha o confrontación “por el poder de la palabra” (1984: 174, en Costa-Mozejko, 2002: 30) en donde la posibilidad de influir sobre el otro o de “cautivarlo” guarda relación con dos elementos primordiales: a) la ostentación de la propia competencia en el “orden del saber” sobre aquello de lo que se habla⁸; y b) la formulación de un enunciado que resulte verosímil o creíble. Como es esperable, el juego de relaciones del “yo” con otros enunciadores –frente a los cuales necesita dar cuenta de una competencia y legitimidad mayores–, con el enunciatario y el enunciado, se efectúa en el marco de instituciones que lo regulan. Es decir que toda práctica discursiva que produce un enunciado lo construye en relación con normas y modelos institucionales que lo enmarcan en géneros y formaciones discursivas determinadas, que pueden ser trasgredidos o respetados a través de su reproducción.

Posicionados ahora en el nivel textual de *Ferdydurke*, no pueden perderse de vista algunos elementos mencionados en la introducción y en páginas anteriores al hablar de la singularidad que se encuentra en la base de la primera novela escrita por Gombrowicz en Polonia. En este sentido, dado que la nuestra es una operación de lectura realizada desde un escenario diferente al polaco y que la traducción de *Ferdydurke* al castellano –seguida de su publicación en 1947– está condicionada también por el conjunto de relaciones de la literatura argentina de ese momento, lo sustantivo del análisis propuesto radica principalmente en poder relevar aquellas características que hacen legible y aceptable una novela que –hacia fines de la década del cuarenta– entra en circulación en un ámbito inédito como es el escenario local. Estas características, como se sabe, no solo se relacionan con la gestión de la competencia realizada por el mismo Gombrowicz para insertarse en el campo literario argentino durante el período 1939-1963 sino que, de manera significativa, fundan las condiciones de legibilidad de *Ferdydurke* –y más adelante, del resto de las novelas– por medio de operaciones opositivas que apuntan a lo general y/o universal, de la construcción de sí mismo como

escritor, de la transposición de su novelística a una isotopía estética y, finalmente, de las estrategias de verosimilitud presentes en los textos. En consecuencia, si como dijimos a modo de hipótesis, en las novelas la configuración de Gombrowicz como escritor —que se apoya de manera permanente en la propia experiencia— se convierte en una poderosa estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el propio agente social se asigna a sí mismo desde un principio, resulta insoslayable empezar el análisis de *Ferdydurke* estudiando la figura del enunciador construido en él, en especial, todo lo referido a sus conocimientos sobre literatura y el oficio de escribir. Asimismo, de manera complementaria se estudiará tanto la posición de este enunciador frente al enunciado, el enunciatario, otros enunciadores posibles y las instituciones como las estrategias que se ponen en juego para lograr la verosimilitud de la novela. Estos son los aspectos a examinar que estructuran el análisis que sigue.

¿Cuáles son entonces las características de este “yo” construido en *Ferdydurke*? ¿Por medio de qué recursos este enunciador hace ostentación de sus conocimientos sobre lo literario y el arte de escribir y, al mismo tiempo, se inscribe en una genealogía que apunta a lo general/universal?

Un enunciador llamado Witold Gombrowicz y de oficio “escritor”

El epígrafe, en el que citamos a Sabato para orientar al lector, podría completarse diciendo que el protagonista de *Ferdydurke* se ve, en palabras de Rússovich, “súbitamente empequeñecido, reducido por un implacable pedagogo al estadio de la adolescencia, conducido a la escuela y sometido a la humillante condición de párvulo” (2000: 364). Se trata de un relato en primera persona del singular —motivado por el sueño— de las desopilantes peripecias de este “yo” protagonista. Peripecias que van desde el sentimiento de angustia y opresión, a lo absurdo y ridículo. Estamos ante un texto formulado, según la expresión del propio enunciador, en los términos de “verdaderas memorias” (Gombrowicz, 2004b: 91) o, más precisamente, de memorias que parten del período de la “inmadurez”:

Mis tías [...] ya desde tiempo atrás trataban de influir en mí para que me estabilizara como alguien, digamos como abogado o empleado

[...] ‘Si no quieres ser médico [le decían sus tías] sé por lo menos mujeriego o coleccionista, pero sé alguien’ [...] En verdad [sigue el enunciador] aquel estado no podía prolongarse indefinidamente. [...] el hombre debía matar al mozalbete, [...] Debía, pues, entrar en círculos de adultos. [...] Para preparar la entrada me dediqué a escribir un libro [...] [titulado] ‘Memorias del período de la inmadurez’ [...] ¡Recuerdos! Con la cabeza hundida en la almohada con las piernas bajo la manta [...] hice el balance de mi entrada entre los adultos. Pensaba en mi triste aventura con el primer libro y recordaba cómo, en vez de darme la estabilidad anhelada, me hundió más, provocando contra mí una ola de torpes juicios (Gombrowicz, 2004b: 30-32).

La novela plantea desde su comienzo dos tópicos –recurrentes en la producción escrituraria gombrowicziana– que favorecen su legibilidad en condiciones distintas a las de producción: hablamos de la oposición madurez/inmadurez y del problema de la forma. Esto, sumado a que la referencia a *Memorias del período de la inmadurez* constituye una alusión tácita o indirecta al nombre propio que se atribuye el enunciador: Witold Gombrowicz¹⁰. De acuerdo a Rússovich, en esta primera novela ya se perfilan los trazos característicos del héroe de toda la obra del escritor polaco: “un hombre contemporáneo, sometido a los vaivenes de un destino inescrutable, oprimido por la Forma que le imponen los demás, sin Dios ni Patria, peregrino solitario en un opresivo paisaje de pesadilla y portador de una honda verdad humana” (2000: 366). Nótese entonces, cómo desde el principio, estamos ante una serie de operaciones que apuntan a una generalización y, por ende, a dotar la novela como enunciado de un valor universal. De este modo, los tópicos mencionados, es decir, la oposición entre madurez/inmadurez en la existencia humana o bien, entre naturaleza/cultura –entendiendo esta última como un conjunto de “formas” que se le imponen al sujeto– funcionan en consonancia con aquellas otras operaciones que, como veremos, están presentes en *Ferdynand* y en el resto de las novelas que completan la serie: hablamos aquí de operaciones que apuntan a lo general no condicionado por los sistemas culturales de cada nación.

Junto a lo anterior, hay otro aspecto que resulta no menos significativo: las reflexiones sobre la inmadurez y la tiranía de las formas involucran también el concepto de cultura y, dentro de ella, las reglas de juego que atañen y regulan la producción literaria. No en vano en *Ferdynand* Gombrowicz habla de “una ola de torpes juicios” de la crítica a

propósito de la aparición de su primer libro. En este sentido, el “Prólogo a la primera edición castellana” de la novela del año 1947, escrito por el mismo autor, constituye un paratexto privilegiado para aproximarnos a lo que está en la base de la ficción. Allí, se puede leer:

Ferdydurke no sólo se ocupa de lo que podríamos llamar la inmadurez natural del hombre, sino ante todo de la inmadurez, lograda por medios artificiales: es decir que un hombre empuja al otro en la inmadurez y que también —¡qué raro!— del mismo modo actúa la cultura [...] *Ferdydurke* sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia esa inmadurez número dos, inmadurez artificial [...] El supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible (Gombrowicz, 2004b: 17-18).

O bien:

Ferdydurke, además de plantear este postulado teóricamente [el de la inmadurez], se propone realizarlo en la práctica [...] Pero lo que quería conseguir a toda costa era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno —esclavo de su nivel y de su estilo— asustado por su grandeza, su situación social y sus múltiples (a menudo ilusorias) responsabilidades [...] Así que *Ferdydurke* tiene un doble aspecto: por un lado es un relato y una novela, una descripción y, por otro, un acto de mi lucha personal con la forma (pp. 19-20).

Ligado a esta lucha con la forma y a los modos consagrados de hacer literatura a los que se cuestiona, Gombrowicz agrega: [...] “en vez de ocultar mi propia persona en tanto que autor, la puse en juego junto con las personas de mis héroes¹¹. En vez de esconder mi insuficiencia cultural [...] y los móviles personales de mi trabajo, como lo hacen otros autores, los desnudé con toda crudeza” (p. 20).

Comienza a manifestarse aquí una serie de operaciones presentes en *Ferdydurke* y extensibles luego al resto de la novelística gombrowicziana: en primer término, la interpolación de reflexiones y/o comentarios textuales/metatextuales del enunciadador sobre la obra y su proceso de escritura para orientar al lector. Se trata de reflexiones que favorecen la construcción de sí mismo como escritor ya que se fundan en la propia experiencia y que, como se verá en lo que sigue, alcanzan su punto culminante en las

páginas del *Diario* de Gombrowicz publicadas mes a mes en *Kultura*, la revista que agrupa a los emigrados polacos en París a partir de 1947¹². En segundo orden, y en consonancia con lo anterior, otra de las operaciones consiste en la mezcla/mixtura entre ficción y no ficción habida cuenta de que no solo se discuten teorías o formulaciones inscriptas en distintas sedes disciplinarias (arte, literatura, filosofía, historia, política, etc.) sino que también se polemiza, principalmente, con los agentes e instituciones que regulan el hacer literario, llegando incluso a ataques a esa crítica que, de acuerdo a Gombrowicz, “no sabe cómo leerlo”. Y, en tercer término, entre las operaciones se destaca la construcción de un enunciado marcado de manera radical por su carácter experimental tanto en el nivel de los recursos como en su estructura. Esta nota o característica da cuenta de una marcada inestabilidad genérica que atraviesa toda la novela. Como complemento de estas estrategias que acabamos de delinear, puede señalarse una nueva operación que resulta clave para aprehender el proceso de legitimación y la ostentación de la propia competencia del enunciador en el orden del saber: desde el comienzo, quien asume el lenguaje se auto-construye como Witold Gombrowicz, “escritor” de ficción aun cuando inmediatamente reniegue de ello:

[A propósito de *Ferdydurke*] Yo no soy filósofo, ni psicólogo, y pido disculpas por las eventuales fallas de exposición. Ni siquiera sé si mis puntos de vista son nuevos ni originales; y eso no me preocupa porque no espero realizar descubrimientos [...] Me cuido muchísimo que mi voz [sic] no suene nunca como la de un ‘escritor’, ‘filósofo’, ‘poeta’, ‘intelectualista’, sino como la de una persona privada. [...] Al crear este poema orgullosamente práctico sabía sólo que debía emprender algo así como una ‘crítica desde abajo’, y que llegaba la hora de arreglar cuentas tanto con el mundo superior como con el inferior [...] Y francamente me cuesta reducir una obra tan alocada en sus absurdos y desenfrenada en sus intenciones a un esqueleto seco, duro y rígido (Gombrowicz, 2004b: 20)¹³.

Al avanzar en el análisis, cabe preguntarse entonces, sobre cuáles son los conocimientos acerca del oficio de escritor con los que está en conjunción este enunciador auto-designado Gombrowicz que, como señalamos, habla desde el ámbito de lo privado¹⁴. En otras palabras: ¿Cuál es su competencia en el orden del saber, fundamentalmente en lo que se refiere a cómo hacer literatura?

Acerca del oficio del escritor y del saber de la cultura letrada

Si atendemos solo por un momento a *Ferdydurke* en lo que respecta a su estructura y estilo, comienza a vislumbrarse toda una constelación de autores de la literatura universal y una serie de poéticas/estéticas que, junto a otros saberes —sobre todo en clave filosófica—, son conocidos por el enunciador construido en la novela¹⁵. En este sentido, desde el punto de vista de la estructura, habría una filiación y, por lo tanto, un conocimiento específico de la obra cumbre de la literatura en lengua castellana: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Del mismo modo, el estilo humorístico y descabellado que predomina en el relato de las peripecias del protagonista, que se ve reducido al estadio de la adolescencia, remiten a una lectura atenta de Rabelais y Dickens. A propósito de lo anterior, en Rússovich (2000), podemos leer:

El texto tiene tres partes: entre la primera y la segunda se intercala un cuento, 'Filifor forrado de niño', y entre la segunda y la tercera otro, 'Filimor forrado de niño'. Estas interpolaciones remiten a otra presencia, la de Cervantes, cuyo *Ingenioso Hidalgo* fue lectura predilecta de Gombrowicz (pp. 364-365)¹⁶.

O bien:

El relato de las desopilantes peripecias del protagonista [...] se mantiene en un estilo humorístico ostensiblemente inspirado en Rabelais [especialmente en Gargantúa y Pantagruel] y en Dickens (*Pickwick*); Gombrowicz reconoció estas presencias más de una vez y la transformación paródica que hace tiene un signo sarcástico y angustiado que lo vincula con una suerte de expresionismo al mismo tiempo social y filosófico (pp. 364-365).

La lectura de Rússovich logra dar cuenta de una serie de saberes que están presentes de manera tácita en *Ferdydurke* y que son utilizados por Gombrowicz-agente como material de escritura: hacemos referencia a la estética del *expresionismo alemán*, y por extensión, a los postulados de los movimientos vanguardistas de entreguerras y, claro está, a la experimentación, fundamentalmente en el lenguaje¹⁷. Este hecho, además, ayuda a explicar por qué esta primera novela es considerada un punto esencial en el mapa de la vanguardia narrativa contemporánea del siglo

XX. Así, la marcada impronta experimental que recorre la obra no solo permite reconocer las consideraciones realizadas por el enunciador en torno al problema de la forma y la tiranía del lenguaje, sino que debe ser entendida como una opción discursiva realizada por el agente social quien, de esta manera, se ubica en conjunción con saberes específicos sobre manifiestos, rupturas y postulados vanguardistas. Esto último, sumado a la filiación establecida con grandes clásicos de la literatura de todos los tiempos, pone en evidencia una vez más aquellas operaciones realizadas por Gombrowicz-agente que apuntan a una generalización y favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en circunstancias distintas. En otras palabras: mientras en la novela se hace referencia a las condiciones polacas de producción, al mismo tiempo se toma distancia de ellas ya sea criticando la literatura considerada nacionalista, ya sea focalizando en oposiciones orientadas a lo general. De ahí entonces la relevancia, tanto de la universalidad como opuesta a lo nacional en las referencias tácitas a la literatura de Cervantes, Rabelais y Dickens como de la tensividad entre madurez/inmadurez al hablar de la existencia humana.

¿Qué otros conocimientos de la cultura letrada fundan la competencia de Gombrowicz?

Junto a lo señalado hasta el momento, a la competencia del enunciador podría agregarse un conjunto de saberes relacionados con lo idiomático dado que el texto combina la lengua natural del escritor (léase, la lengua polaca) con vocablos o frases en latín (“odi rofanum vulgus”, “de mortuis nihil nisi bene”, “in saecula saeculorum, amen”, “in fraganti”, “carpe diem”, “quid pro quo”), francés (“demi-monde”, “l’âge ingrat”, “poseur”, “Tout est perdu sauf l’honneur”, “toutes lettres”, “pure nonsense”) e inglés (“boy-scouts”, “sweater”, “hall”, “dancing”, “wee-kend”, “sex appeal”, “match”)¹⁸.

Asimismo, en distintos pasajes de la novela pueden encontrarse referencias a toda una serie de conocimientos sobre los cuales Gombrowicz se va pronunciando ya sea a través de la reflexión y el comentario, ya sea a partir de la combinación de estos saberes con procedimientos de escritura, principalmente, las asociaciones libres con las que el relato juega de manera constante. En este sentido, hallamos pasajes referidos al discurso religioso como el episodio de Sodoma y Gomorra de *La Biblia*; comentarios sobre el discurso histórico-político, por ejemplo, acerca de la cultura de Occidente, Julio César, Francisco I, Europa y

América, sistemas políticos o doctrinarios¹⁹; llegando incluso a saberes sobre la física y la química en tanto dominios disciplinares²⁰.

Si reparamos otra vez en aquellos conocimientos vinculados con la literatura y el arte de escribir, Gombrowicz nuevamente hace ostentación de su competencia tanto en el manejo de clásicos universales como de autores de la literatura polaca y la cultura nacional a la cual va a criticar. En consecuencia, se advierte aquí la recurrencia de estas oposiciones que apuntan a lo general y favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de producción cuando, en la Argentina, se difunde la primera versión en castellano. Entre estas nuevas remisiones a lo universal por medio de la literatura, la más notable es la referencia a la *Divina Comedia* de Dante puesta en evidencia por la dimensión metafísica que acompaña las peripecias del protagonista y por la cita de los versos iniciales del poeta italiano, reproducidos casi de forma textual: “En la mitad del camino de mi vida me encontré en una selva oscura... Y algo peor aún: aquella selva era verde” (*F*: 30). Del mismo modo, en esta serie de operaciones orientadas a lo general, en diversos momentos también hay referencias a Wilde, Shaw, Wells, Shakespeare, entre otros. A modo de ejemplo, se lee:

Pues sobre la cultura del mundo se sentó un montón de maritornes cosidas, atadas a la literatura, iniciadas de modo incomparable en los valores espirituales y orientadas estéticamente con ideas, conceptos y todo lo demás, enteradas ya de que Oscar Wilde es anticuado y Bernard Shaw es el maestro de la paradoja (*F*: 33).

El universo greco-latino, su cultura y literatura también forman parte del conjunto de conocimientos de Gombrowicz, principalmente, la mitología clásica y los procedimientos propios de la tragedia griega: “Anti-Filifor había previsto con satánica destreza los planes de Filifor. ¡Ese Baco sobrio se había tatuado en las mejillas dos rositas a cada lado y algo semejante a una viñeta con palomitas!” (*F*: 117). O bien: “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” (*F*: 129). Tales recursos no solo forman parte de la competencia del enunciador, sino que también son utilizados en el proceso de composición de la novela. Así, una vez que la historia narrada se traslada de la ciudad a los suburbios y, luego, a las afueras para buscar al personaje del

“peón” junto a Polilla, son salvados por la “Tía Hurlecka” de lo que sería un linchamiento por parte de la clase campesina:

Son las seis de la tarde, oscurece, el sol se esconde detrás de las nubes, comienza a lloviznar y nosotros, [...] estamos frente a una gran cantidad de gañanes que fingen ser sus propios perros [...] Sus hijos ya ni siquiera sabían hablar, sólo ladraban gateando, [...] Era la primera vez en mi vida que contemplaba a toda una grey humana transformándose a toda prisa en perro [...] [frente a esta situación] Polilla deja caer su palo. Yo miro torpemente la húmeda, misteriosa hierba donde pronto rendiré el alma en circunstancias equívocas. ¡Salud, partes de mi cuerpo! [...] Y con seguridad hubiéramos sido, allí, en ese lugar preciso, devorados de un modo desconocido, cuando de repente todo cambia, suena la bocina de un automóvil, el automóvil irrumpe en la muchedumbre, se detiene y mi tía Hurlecka, nacida en Lin, exclama, viéndome: —¡Pepe! Y tú, ¿qué haces aquí, chico? (*F*: 242).

Otro aspecto a tener en cuenta, tiene que ver con el conocimiento sobre la poesía y las críticas formuladas por Gombrowicz a algunos poetas. En relación con aquello que considera la “gran poesía”, no sin cierta cuota de ironismo, en un diálogo entre el maestro y alumno puede leerse:

[...] es indudable que la gran poesía debe admirarnos [...] no me diga, querido Kotecki, que no le sacuden en lo más profundo Mickiewicz y Byron, Pushkin, Shelley, Goethe [...] La gran Poesía, siendo bella, profunda, inspirada, grande, no puede no conmovernos hasta lo más profundo de nuestra alma (*F*: 65).

Asimismo, a propósito de los malos poetas y sus obras, leemos:

Montones de esos, comunes hoy día, volúmenes de versos, en cantidad no menor de trescientos o cuatrocientos versos, se acumulaban en el fondo mismo del cajón [...] Estaban provistos de dedicatorias concebidas en tono interior, [...] con expresiones rebuscadas y mordaces, condenaban el no leer de la muchacha mientras elogiaban y exaltaban hasta el cielo el leerlos, amenazaban con la expulsión de la élite por el no leer y clamaban que la joven leyera en vista de la soledad del poeta, la labor del poeta, la misión del poeta, la vanguardia del poeta, la inspiración del poeta y el alma del poeta (*F*: 186)²¹.

Finalmente, un último aspecto a considerar en esta segunda apro-

ximación a los saberes relacionados con lo ficcional da cuenta de un nuevo alejamiento de lo nacional/particular a través del rechazo de la literatura de filiación nacionalista. Esto es: al tiempo que encontramos elementos que remiten a las condiciones polacas de producción de *Ferdydurke* –habida cuenta de que nos conducen al Panteón de esta literatura– una vez más Gombrowicz-agente pone en juego operaciones que lo alejan de ellas en un claro gesto de diferenciación con esa tradición selectiva. Además, es por medio del desdén o desconocimiento de algún valor asociado a las letras nacionales polacas que se accede al ámbito de la cultura para operar, con posterioridad, una crítica desde adentro. Como se verá más adelante, se trata de una evaluación que incluye desde el sistema educativo hasta una mirada sobre las distintas clases sociales, especialmente, la nobleza rural y la clase campesina en lo que constituye otro distanciamiento de lo nacional/particular.

Hasta aquí, una aproximación sistematizada que a grandes rasgos permite observar dos aspectos que hacen a la competencia en el saber del enunciadore: por un lado, aparece en conjunción con contenidos propios de la literatura y el arte de escribir dado que está en posesión de un “saber” más un “saber-hacer” fundado en la propia experiencia como escritor. Por otro lado, también da cuenta de saberes relacionados con la cultura general propia de un hombre de letras ya que a lo largo de la novela habla de historia, política, filosofía, religión, etc. Esto, sumado a todo lo referido a géneros discursivos (Bajtín, 1990) puesto que en *Ferdydurke* se discurre y, en algunos casos, se trabaja sobre ellos al punto de hacerlos aparecer materializados como procedimientos en el plano de la escritura²².

Al poner en valor el sarcasmo o el tono irónico presente en distintos momentos de la novela, subrepticamente comienzan a manifestarse las críticas, primero a la literatura nacional y, en un segundo movimiento, a la cultura polaca en general. Esta estrategia constituye una opción discursiva realizada por Gombrowicz-agente y, como adelantáramos, se enmarca en una serie de operaciones que tienden a la generalización/lo universal y aseguran la legibilidad de la novela. De ahí entonces la clara ostentación de su competencia en el manejo de autores clásicos de todos los tiempos –que debe entenderse en los términos de un “querer ser” reconocido dentro de esta tradición o genealogía universal– por oposición a los autores de la literatura polaca de los cuales se quiere diferenciar. De ahí también el juego recurrente a lo largo de *Ferdydurke* que

contrapone madurez/inmadurez, naturaleza/cultura, intersubjetividad formante/deformante, todas oposiciones de carácter general que vuelven legible un enunciado en condiciones distintas a las de producción.

En conjunto, estas operaciones que apuntan a la generalización resultan por demás significativas y se relacionan con otra no menos importante formulada por Gombrowicz como agente: la “pretensión” de una escritura producida desde un lugar inscripto en el ámbito de lo privado. Esta intencionalidad coincide con el constante alejamiento de lo “nacional particular polaco” hacia el espacio de lo “particular individual” que, en la medida en que aparece fundado en lo biográfico o vivencial y en la experiencia del agente social puesta en boca del enunciador, puede ser universalizado. En efecto, el proceso de ostentación de la propia competencia de Gombrowicz desarrollado hasta aquí —que lo ubicaba en conjunción con un saber académico propio de la cultura letrada²³— tiene como correlato otra operación que también favorece su legitimación a partir del registro de lo biográfico, de lo vivencial. Por esta razón, el concepto de “memorias” en cuanto género instalado desde el comienzo por Gombrowicz es muy relevante ya que, en este relato de sus peripecias, su competencia en el conocimiento va a estar fundada también en la propia experiencia, en el estar ahí, en el lugar donde transcurren los hechos narrados. En otras palabras, el matiz metafísico del relato de base y las críticas que se formulan a lo largo de *Ferdydurke*, están sustentados en el orden de la afección, de aquello que ha sido “padecido” y experimentado en el interior de su cultura. Estamos entonces ante un ajuste de cuentas que se hace desde una mirada interior de Gombrowicz quien, en el devenir de la historia, se vale por momentos de la lógica del policial de enigma para observar y evaluar lo que pasa alrededor de él²⁴. Pensemos si no, en la tercera parte de la novela cuando la acción se traslada al ámbito de la “nobleza rural” y, dada su condición de cuna —que lo liga a un medio aristocrático aldeano en donde el sujeto social Gombrowicz vive hasta bien entrada la adolescencia—, el enunciador se pronuncia —en una nueva operación de distanciamiento con lo nacional— acerca de las distintas clases sociales, principalmente el proletariado, los campesinos y el peso de la cultura como dispositivo de poder sobre el individuo.

Lo biográfico y vivencial como modo de conocimiento

¿Qué decir, entonces, en relación con este otro tipo de conocimiento de Gombrowicz “anclado” en lo “vivencial” o “biográfico”? En principio, cabe remarcar lo señalado acerca de la concepción de la novela en tanto “memorias” dado que constituye una opción del agente que instala una relación insoslayable con su propia biografía favoreciendo la verosimilitud del enunciado. Este hecho solo es un punto de partida en la historia y, por lo mismo, no impide los ajustes o rupturas con este presupuesto de lo biográfico con el cual se juega a lo largo del relato. De este modo, a la par de estos quiebres o fracturas con lo anecdótico, propios de todo arte de vanguardia, en *Ferdydurke* hallamos al menos dos aspectos o pasajes a considerar que fundan el conocimiento de Gombrowicz en su experiencia de vida:

En primer lugar, las críticas a la escuela en tanto institución particularmente activa en la nivelación cultural de una sociedad, “desde la alfabetización, pasando por el sistema de lecturas infantiles y formativas, hasta el panteón literario que se enseña y transmite en la universidad” (Altamirano-Sarlo, 1980: 74), dado que la educación opera como conservadora, difusora y unificadora no solo del gusto literario y del corpus institucional de la literatura efectivamente leída, sino también de todos los saberes que son funcionales a esa cultura en particular: doctrinas religiosas, sistemas políticos, héroes nacionales, símbolos patrios, etc. Y aquí, las críticas de Gombrowicz-agente –formado en un medio aristocrático y “en el más estricto ambiente católico” (Gombrowicz, 2001a: 10)– pasan exclusivamente por qué saberes son los impartidos y por su estrecha relación con lo viejo, con lo fosilizado, con el pasado. En tal sentido, se cuestiona el perfil de los docentes quienes se caracterizan por su carácter aburrido, estéril, dócil y abstracto (*F*: 59). De igual modo, se evalúa negativamente a los alumnos ya que ninguno de ellos “tiene un solo pensamiento propio” (*F*: 60) ni se rebela contra la rutina escolar. En palabras de Gombrowicz, maestros o “verdaderos pedagogos” monótonos, aburridos, estériles, abstractos, repetidores de la cultura; alumnos vulnerables, sin ideas propias, sumidos en el estudio del latín y de autores nacionales que leen por obligación; aburrimiento y hastío frente a la rutina escolar y a lo cotidiano. En fin, un sistema que moldea desde afuera la conciencia del sujeto y le otorga una forma completamente arbitraria frente a la cual no hay ni siquiera posibilidades de huir. Nueva-

mente, la tiranía de las formas relacionadas al sujeto y su conciencia aparece como una problemática recurrente a lo largo de *Ferdydurke*. Como veremos, este conflicto no solo es universalizable sino que se relaciona con el segundo aspecto a comentar desde el registro de lo biográfico entendido también como otro modo de conocimiento: la mirada que Gombrowicz propone sobre la nobleza rural polaca.

Una vez que en *Ferdydurke* la historia se instala fuera del espacio urbano, el enunciador realiza una serie de consideraciones que se fundan en un saber ligado a lo vivencial. Dicho conocimiento no solo guarda relación con aquello que se observa de modo directo, sino también con la pertenencia de Gombrowicz-agente a una genealogía familiar que lo ubica en el ámbito privilegiado de la pequeña aristocracia aldeana de las afueras de Varsovia. En este espacio rural las diferencias entre los sujetos son tajantes y, una vez más, la cultura impone una forma, un orden y un “deber ser” que se materializa y hace visible en los recorridos que son posibles según la clase social a la cual se pertenece. Ya en su recorrido con Polilla, primero hacia los suburbios y luego hacia el campo, Gombrowicz advierte al lector sobre la artificialidad de lo cultural y sobre cómo resulta necesario instaurar un orden a través de la instrucción pública y la enseñanza de los deberes cívicos:

Cada vez más profunda e intensamente penetramos en la esfera secundaria, en el inmaduro suburbio de la ciudad [...] La radio charla sin cesar, prosigue la instrucción pública y numerosos Pimkos [...] instruyen el alma de los panaderos, enseñando los deberes cívicos y el amor a Kosciuszko [...] Sigue la acción pedagógica y un sinnúmero de idóneas se mueven entre el pueblo enseñando e instruyendo, influyendo y desarrollando, despertando y civilizando (F: 235-236).

Más aún:

Y decenas de concepcionalistas, doctrinarios, demagogos y agitadores reforman y deforman sembrando concepciones, opiniones, doctrinas, ideas, todas especialmente simplificadas y adaptadas para el uso de los simples [...] ¿Quién, pregunto, convirtió en una fábrica de ascos aquel bueno y digno proletariado? ¿Quién les enseñó estas inmundicias y pantomimas? (F: 235-236).

Aquí, la mirada despectiva de Gombrowicz frente al proletariado no responde a una condición de clase, sino más bien al hecho de que ya

se encuentran contaminados por la cultura, a diferencia de la figura del peón o del campesino quien estaría más cercano a un “estado de naturaleza” en la medida en que no se piensa a sí mismo como hombre o persona. En tanto grupo, los campesinos no solo no están escolarizados y, por extensión, contaminados, sino que son presentados como bestias, como animales que, incluso, pueden hasta llegar a carecer de un lenguaje articulado (*F*: 240-241).

También resulta pertinente tener en cuenta la oposición trazada entre campesinos y nobleza rural a partir de las críticas que son formuladas por Gombrowicz. En tal sentido, fundamentalmente, nos interesan dos cuestiones: en primer término, concentrarnos en la mirada corrosiva del enunciador sobre la aristocracia terrateniente de la que forma parte, sus costumbres y los mecanismos a través de los cuales se diferencia de la clase campesina. Y, en segundo orden, la perspectiva del “hombre común”, del peón, sobre la nobleza rural en la medida en que se relaciona con la problemática de la forma y de la tensión madurez/inmadurez tan caras a la poética gombrowicziana.

¿Qué sostiene Gombrowicz sobre aquellos que forman parte de su misma clase? ¿Por qué hablamos de mirada corrosiva? En principio, el viaje hacia el campo constituye tanto un desplazamiento espacial como temporal ya que nuevamente se entra en conjunción con el espacio en el que discurrió su niñez. Tal espacio está poblado de recuerdos que ya son ajenos a la memoria de Gombrowicz y que, por lo tanto, lo ubican a una distancia óptima desde la cual escruta esa nobleza rural, desentrañando todo lo que tiene de vacío y de artificial:

[...] la tía cuenta cómo pintaba yo letras sobre los cristales con el dedo, cuando tenía diez años. Recuerda lo que yo no recuerdo, me conoce tal como yo nunca me había conocido [...] Conozco todo eso, aunque no recuerdo... Aquí nací y pasé los primeros diez años de mi vida (*F*: 245-246).

¿Cuáles son los principales defectos de los nobles? Leemos en *Ferdynand*:

Ésa era la desgracia de la nobleza rural: que los buenos modales millonarios obligaban a entrar en relaciones desde el lado catarral [...] ¡El campo! ¡Leyes seculares y seculares, extraños misterios! ¡Qué diferencia con las calles urbanas y las muchedumbres céntricas! (*F*: 247).

Las costumbres de los terratenientes, un poco raras, irreales, mimadas por algo, acrecentadas en un vacío inconcebible..., delicadeza y pereza, refinamiento, amabilidad, finura, distinción, orgullo, cariño, extravagancia en estado potencial, encerradas en cada palabra, me llenaban de un temor desconfiado (*F*: 248).

Sin embargo, las críticas a la nobleza rural van más allá y, sobre todo, están referidas a cuáles son los recorridos posibles instaurados culturalmente para cada sujeto en ese espacio aldeano. Recorridos definidos e indiscutibles, tales como aquellos que obturan la posibilidad de establecer vínculos “fraternales” entre los miembros de la nobleza y los del vulgo ya que pertenecen a dos universos opuestos. De ahí que el personaje de Polilla represente una amenaza por comunicarse con la servidumbre y por violar un mandato que nadie discute:

Polilla se metió por fin en la barata verbosidad de la Revolución Francesa: explicaba que todos los hombres eran iguales y bajo este pretexto exigía que el peón le diera la mano. Pero éste se negó terminantemente. ‘Mi mano no es para el niño’” (*F*: 261).

Con lo cual se pone de manifiesto que, aun para el vulgo, la estratificación es algo natural, atemporal, sin comienzo ni fin: “Aquella jerarquía venía ya de mucho antes. Un hábito, un canon y una ley inmemoriales” (*F*: 267). De ahí también, tanto la designación de Polilla como “agitador” y las referencias al “bolchevismo”, como la necesidad de un castigo ejemplar para sancionar un recorrido imprevisto. Esta sanción, a su vez, no solo se relaciona con los dispositivos de poder para preservar las jerarquías sociales sino también con la perspectiva que el “hombre común” o campesino tiene sobre la nobleza rural. Arribamos así a esta segunda cuestión ligada con el problema de la forma y con la tensividad entre madurez/inmadurez.

Volvamos una vez más a la relación entre Polilla y el vulgo como grupo: pese a su condición de “señor”, aquel aspira a la servidumbre y no tiene vergüenza en reconocerlo al punto de dejar que lo golpee el peón y adaptar su lenguaje a un registro coloquial para comunicarse con él y con el resto de la “chusma”. Aquí hay un elemento que no es menor: esta confraternización con el vulgo implica una ruptura y, dado que se conoce a través del chisme e incita a hacer críticas sobre la clase señorial, se configura como una amenaza que debe ser corregida para reinstaurar

el orden establecido y naturalizado por la cultura, es decir, por la forma. En este sentido, a propósito de la restauración del orden por medio del castigo o de la sanción, dice Gombrowicz:

[...] golpeaban y castigaban [al peón] de modo condensado [...] pegaban para, de una vez por todas, aplastar y aniquilar todo eso [...] -Los señores te enseñarán [...] Terminaron por fin. Se sentaron. El peón tomaba aire, la sangre le corría de la oreja, tenía la facha y la cabeza golpeadas hasta lo último [...] ‘Ya te enseñaremos nosotros. Te amaestraremos’. [...] imponían todas las particularidades propias para que no se volviera a atrever hasta el fin de sus días a criticar y a poner en duda, a maravillarse, a asombrarse, para que los aceptase como una cosa en sí. [...] Detrás de la ventana había una muchedumbre. [...] todos miraban [...] Contemplaban con respeto cómo los señores hacían correr a Quique [el peón], cómo le estaban enseñando, cómo le educaban y amaestaban pa’ criado (*F*: 300-303).

Con un elemento más, que se relaciona con lo punitorio como acto ejemplificador: pese a la artificialidad de las leyes y de las pautas culturales, al vulgar no le gustan las desviaciones de la norma (*F*: 295).

Antes de avanzar cabe preguntarse por qué, al presentar el tópico de la mirada del “hombre común” sobre la nobleza rural, insistimos en establecer una relación con la problemática de la forma y con la oposición madurez/inmadurez. Sin duda, habría más de una razón, pero nos interesa centrarnos en una que está ligada con el desarrollo que sigue:

Como sabemos, de acuerdo a las formulaciones de Gombrowicz-agente, el sujeto está definido por su relación con el otro, quien en definitiva le impone una forma o “facha” para ajustarnos al término usado en *Ferdynand*. Esto equivale a decir que la conciencia del sujeto se construye en una relación opositiva con los demás. Este hecho no quita que esta forma instaurada por el otro sea una máscara, una construcción arbitraria o artificial. Pensemos aquí en el personaje de Polilla: mientras que para los miembros de la nobleza (tía Hurlecka, tío Eduardo, Alfredo, Isabel) sus coqueteos con la servidumbre no son más que “extravagancias mocosas” de alguien que solo tiene diecisiete años, para esta plebe es “todo un señor” (*F*: 286). Una vez más, reaparece la relación tensiva entre madurez/inmadurez como tema de fondo en la novela.

Si se repara ahora en lo que dijimos al hablar de la mirada que Gombrowicz propone sobre la nobleza rural y las diferencias tajantes que la

cultura establece entre los sujetos que habitan dicho espacio –habida cuenta de que les impone una forma, un orden y un “deber ser” materializado en los recorridos que le son posibles al individuo según la clase social a la que pertenece– no puede pasarse por alto que llevar esta discusión –propia de la vida rural polaca– a una oposición entre naturaleza/cultura constituye una nueva operación formulada por Gombrowicz-agente que tiende a lo general/universal ya que es una forma de “des-nacionalizarla”. Por consiguiente, una vez más estamos ante un recurso que favorece la legibilidad de *Ferdydurke* y que funciona como correlato de las otras estrategias de generalización mencionadas anteriormente.

Como puede advertirse, al trabajar sobre aquellos saberes que en la novela ubican a Gombrowicz en conjunción con la cultura letrada, deliberadamente no ahondamos en lo filosófico dado que consideramos oportuno presentar primero un ejemplo concreto de los problemas que “obsesionan” al escritor polaco. Hablamos aquí de las distintas miradas o “fachas” con las que en *Ferdydurke* los personajes definen la forma de Polilla ya sea como adolescente (o la inmadurez), ya sea como señor (o la madurez). En este sentido, la oposición que acabamos de enunciar podría parecer absurda si, *a priori*, es despojada de su base metafísica y filosófica. Esto es: debajo de esa aparente diseminación o carencia de significados aprehensibles subyace un saber específico de Gombrowicz-agente quien, a la luz de él, pone en tela de juicio la cultura en su conjunto en una nueva operación que tiende a lo universal. De esta forma, a través del simulacro de sí mismo construido en la novela se critican tanto los mandatos culturales como el “deber ser” y los imperativos morales que constituyen una cárcel para el individuo fijándole incluso qué puede y qué no puede ser, hacer o sentir. De ahí que la inmadurez –opuesta y condenada por el mundo de los adultos y su moral–, esté ligada con lo sensual, lo reprimido; con las pulsiones inconfesables, lo bajo y lo pueril.

¿Cuáles son, pues, estos saberes filosóficos que se encuentran en la base de las formulaciones hechas en *Ferdydurke*? A este interrogante, intentaremos responder.

Sobre los saberes filosóficos: Schopenhauer y el existencialismo

En principio, ya el epígrafe de Sabato con el que se abre este capítulo advierte sobre la presencia de ideas básicas vinculadas con el existencia-

lismo como la angustia, la nada, la libertad, la autenticidad, el absurdo. No obstante, el sustrato filosófico de la novela va mucho más allá e incluye, de manera privilegiada, varios autores de la filosofía moderna cuya presencia es constatable: Descartes, Kant, Schopenhauer, Hegel, Husserl, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Freud, Marx y una misma preocupación en torno a la conciencia y los modos de acceder a la realidad. De ahí que Gombrowicz se pregunte una y otra vez sobre cuáles son los límites de la conciencia. De ahí también, una serie de interrogantes que subyacen a *Ferdydurke* y su mundo ficcional: ¿Cómo es posible nuestro saber sobre el mundo? ¿Cuál es la relación entre conciencia y existencia? ¿En qué medida la conciencia está formada por la sociedad? ¿Cuáles son los márgenes de libertad del sujeto?²⁵ Preguntas y más preguntas que forman parte de estas operaciones que apuntan a lo general/universal²⁶ y que están motivadas por una sola certeza:

La filosofía [sostiene Gombrowicz] es algo obligatorio [...] es necesaria para tener una visión global de la cultura. Es importante para los escritores. La filosofía permite a cada uno organizar su cultura, introducir un orden, reencontrarse, obtener seguridad intelectual (2001a: 33).

Y aquí, como es de esperar, hay presencias más marcadas que otras que no pueden dejarse de lado, por ejemplo, la del filósofo alemán Arthur Schopenhauer:

Schopenhauer [agrega Witoldo] formula una teoría artística que es, para mí, la más importante de todas [...] No puede hacerse arte con principios abstractos [...] La obra de arte busca lo concreto, pero en lo concreto reencuentra lo universal [...] Schopenhauer da la definición del genio, también muy cercana a la del niño. 'El genio es desinteresado'. Se divierte con el mundo. Siente sus atrocidades pero se regocija en esas atrocidades [...] El arte no es nunca una sola cosa, sino que siempre se halla compensado por su contrario (2001a: 60-63).

Lo concreto, lo vital; juegos de compensaciones, regocijo y repulsión ante lo atroz; la forma que deforma en tanto proyecta una imagen artificial del sujeto; en fin, la tensión entre la madurez y la inmadurez. Por esta vía arribamos ahora a una segunda filiación que debemos explicitar: la presencia de la filosofía sartreana con la cual guarda una ambigua relación. En su comentario sobre Sartre, leemos:

La conciencia está, por así decirlo, ‘fuera de mí’. Cuando leí esto en ‘El ser y la nada’²⁷ lancé un grito de entusiasmo, puesto que es justamente la concepción del hombre que crea la forma y que no puede ser auténtica de verdad. Por suerte, ‘Ferdydurke’ apareció en 1937 [...] He aquí por qué alguno me atribuye en su bondad el haber anticipado el existencialismo (Gombrowicz, 2001a: 84).

De nuevo, la tiranía de la forma que define al otro de una manera falsa, no auténtica y un reconocimiento a la magistral formulación de Gombrowicz-agente que no tardará en llegar de parte de sus jóvenes camaradas de tertulias, pero que no llegará hasta bien tarde por parte de quienes tienen el poder de consagrar a los escritores, sobre todo en el campo literario argentino contemporáneo. Reaparece aquí este sistema o ley de las compensaciones aprendida en Schopenhauer ya que la aparición de *Ferdydurke* es celebrada y negada prácticamente de manera simultánea:

Toda intención de clasificar este libro está destinada al fracaso. [...] La considero, en tanto que hecho (logro) espiritual a la altura de Freud o de Proust. [...] Gombrowicz mismo está muy deprimido y preocupado por el destino del libro. ¡Qué sensación curiosa, cuando se es amigo y compañero de alguien y de pronto se descubre en él al genio [...] (Schulz en Rússovich, 2000: 364)²⁸.

Esta preocupación está más que justificada por sus lecturas puesto que, tal como sostiene Gombrowicz al hablar de Hegel y de Schopenhauer, “un genio no puede tener éxito, puesto que sobrepasa a su tiempo” (Gombrowicz, 2001a: 65). Advertido de esta posibilidad y no conforme con los juicios hechos por algunos sectores de la crítica literaria polaca tras la publicación de sus *Memorias del tiempo de la inmadurez* en 1933, el enunciador construido por el agente social en *Ferdydurke* va a polemizar –desde las páginas de esta novela– con aquellos pares intelectuales de su país que no saben cómo leerlo. Y para ello, se va a valer de todo el universo de conocimientos que configuran su competencia en el saber, trabajados hasta aquí. En otras palabras, Gombrowicz no solo hace ostentación de lo que sabe sino que funda precisamente en su saber y en su condición de escritor todos sus ataques a quienes designa como “tías culturales” y, previendo malentendidos o una lectura errónea de la novela, llega incluso a estabilizar el carácter

experimental de *Ferdydurke* a través de reflexiones y comentarios sobre el nivel de la composición y de la escritura. De lo anterior se desprende, entonces, que se trata de un posicionamiento frente a otros interlocutores con quienes Gombrowicz se disputa el “poder de la palabra”, o más precisamente, los sentidos acerca de cuáles son las formas correctas o valiosas de hacer literatura.

¿Qué decir, pues, acerca de esta polémica con otros enunciadores y, por extensión, con otros agentes sociales? ¿Con quiénes discute? ¿Qué concepción del arte y de la literatura propone? ¿En qué medida se defienden las virtudes del arte experimental? ¿Por qué razones?

Gombrowicz versus las “tías culturales”

Como precisáramos en la introducción y al comienzo de este capítulo, la primera novela de Gombrowicz-agente es producida en Polonia en un momento anterior a su trayectoria en nuestro país durante el “período argentino” (1939-1963). Por este motivo, las posibilidades de reconstruir las condiciones de producción de *Ferdydurke* son acotadas en la medida en que remiten a discursos, agentes e instituciones del sistema de la literatura polaca de entreguerras que desconocemos. No obstante, como también se señaló, la existencia de este texto en castellano y su difusión a partir de 1947 en nuestro medio —en el marco de la gestión de la competencia del agente para insertarse en el campo literario argentino de ese momento— autoriza un análisis del que no solo se pueden inferir algunas características de las condiciones polacas de producción en las que la novela fue escrita sino que también permite aprehender algunos aspectos que hacen a la especificidad de la obra gombrowicziana. En este sentido, el análisis de la dimensión textual de *Ferdydurke* permite acercarnos a las relaciones que Gombrowicz traza con otros enunciadores²⁹. En consecuencia, podemos abordar —de manera parcial y genérica— el conjunto de agentes y agencias institucionales con el poder de consagrar escritores con los que se polemiza ya que aparecen mencionados en el texto de la novela. Se trata de críticos especializados junto a instituciones —con claras reglas de juego y funcionamiento— que remiten a la trama de relaciones de la literatura polaca de la década del treinta y a los que en la ficción se designa bajo el sintagma de las “tías culturales”³⁰.

A la par de algunos pasajes de la novela, los paratextos que la rodean, principalmente el prólogo y los prefacios intercalados, constituyen lu-

gares privilegiados para abordar la polémica entre Gombrowicz y el simulacro de la crítica. ¿Qué recuperar de esta disputa a propósito de las formas correctas o valiosas de escribir literatura? ¿Cuáles son los rasgos sobresalientes del Arte consagrado por las “tías culturales”? ¿Qué es lo que más irrita a Gombrowicz de todo ello? Más aún, ¿cuál es el fundamento que subyace a su propia concepción de lo literario? ¿En qué consiste su “método de intensificación”?

Para abordar esta polémica cabe detenerse en aquellos puntos que dan cuenta de las limitaciones y de la arbitrariedad de la crítica a la hora de valorar las obras de arte en general y la literatura en particular. Ante todo, la existencia de reglas de juego que condicionan el hacer literario no se discute, pero sí se ponen en jaque las actitudes “mezquinas”, “limitadas” de la crítica puesto que sus juicios constituyen una mediación inevitable entre la obra y el público lector que se traduce en los términos de éxito o fracaso. Las posibilidades de ser consagrado por las “tías” residen en la formulación de una literatura que responda a la armonía de las partes y se ajuste, por medio de la imitación, a los cánones vigentes, principalmente de los clásicos universales. De ahí las reflexiones de Gombrowicz, en principio, sobre la labor de la crítica y, luego, acerca de la poca fortuna de *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933)³¹ entre los entendidos y el entusiasmo despertado, por el contrario, entre sus pares escritores:

¡Oh, esos juicios humanos, ese abismo de juicios y opiniones sobre tu inteligencia, carácter y corazón, y sobre todos los detalles de tu organismo, que vistió sus pensamientos con letras y los envió, sobre papel, entre los hombres! ¡Oh, el papel, el papel, la letra, la letra! [...] quisiera referirme más bien a los juicios de otras tías queridas: las tías culturales, aquellas numerosas semiautoras que expresan sus juicios en los periódicos [...] ¡Ah, quien no se vio llevado nunca al taller de la tía cultural, ni fue operado por esas mentalidades trivializantes y que privan de vida a la vida, quien no leyó en el periódico un juicio tial sobre su persona, no sabe en verdad lo que es la bagatela, ignora lo que significa la tía bagatela (*F*: 33).

Pero mi situación era tanto más difícil y extrema cuanto más difícil y extremo era el libro mío cotejado con la literatura convencionalmente madura [...] y si las tías culturales y otros representantes del vulgo pudiesen oír cómo en círculos reducidos, inaccesibles aun en sueños, los

Muy Conocidos, los Brillantes me nutren y saturan con dulces elogios en elevadas conversaciones intelectuales caerían probablemente de rodillas para lamerme los pies (F: 34).

Estas expresiones implican un doble movimiento de Gombrowicz: por un lado, la descalificación de la crítica por medio de subjetivemas que la ubican en una posición inferior a la del rol de escritor y, por lo mismo, desautorizan sus juicios: “*semiautoras*”, “*mentalidades trivializantes*”, “*tía bagatela*”. Por otro lado, ligada a las limitaciones atribuidas a la crítica, se instala la tensión fracaso/entusiasmo entre quienes no están en condiciones de “apreciar” la génesis de una nueva forma de hacer literatura y aquellos que sí, precisamente porque son entendidos en el arte de escribir por su condición de autores. En otras palabras, este doble movimiento se traduce en una ambivalencia frente a la falta de reconocimiento de las “tías culturales” y la consagración de sus pares escritores:

¡Oh, rozar aquel mundo elevado, adulto, y no poder entrar; estar a un paso de la distinción, elegancia, sabiduría, dignidad, de los juicios maduros, del mutuo respeto, de la jerarquía, de los valores, y no lamer esas golosinas sino a través del vidrio [...] ser secundario! [...] tener la impresión de que solamente se finge ser adulto! ¿Fingirse escritor, literato, parodiar el estilo literario, las maduras y rebuscadas expresiones? [...] ¡Cómo envidiaba a aquellos literatos, sublimados ya desde la cuna y evidentemente predestinados a la Superioridad, cuya alma ascendía sin cesar [...] escritores serios que se tomaban sus almas en serio y quienes con facilidad innata [...] operaban dentro de un mundo de conceptos tan elevados y para siempre consagrados, que casi el mismo Dios les resultaba vulgar e innoble! (F: 35-36).

Esta oposición entre lo clásico instituido y lo nuevo propio de las vanguardias, presente en la polémica entre Gombrowicz y la crítica literaria polaca, no es más que otra operación o manera de generalizar el problema en torno a los modos valiosos de hacer literatura. Por ende, es una nueva forma de alejarse de las condiciones polacas de producción y, como contrapartida, de apuntar a una generalización orientada a inscribir la poética gombrowicziana en lo universal. Esta estrategia del agente, según lo propuesto a modo de hipótesis, favorece la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de producción.

Pero regresemos un momento a la discusión de Gombrowicz con otros enunciadores: ¿qué hacer para alcanzar la consagración? ¿“fingirse

escritor” e imitar las formas “maduras” acordes al gusto de la crítica o bien, romper con ellas? Estos interrogantes desembocan en un segundo aspecto relacionado también con las limitaciones y la arbitrariedad a la hora de valorar las obras literarias: hablamos del trabajo desarrollado por el escritor que recién se inicia y que es respetuoso de la norma y la tradición literarias vigentes. En términos de Gombrowicz, aquellos escritores que aspiran a ser artistas se equivocan al imitar modelos ajenos y al no formular una concepción propia del arte de escribir. Este hecho inevitablemente se traduce en una literatura mediocre y de segunda línea dado que es una mala réplica de la perfección de los grandes maestros. En tal sentido, en relación con aquellos que aspiran a ser artistas, se lee:

Vosotros, en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida y concordantes con vuestra realidad, os adornáis con plumas ajenas; y he aquí por qué os transformáis en eternos candidatos y aspirantes a la grandeza y perfección, eternamente impotentes y siempre mediocres; os volvéis sirvientes, alumnos y admiradores del Arte, que os mantiene en la antesala [...] os consoláis con pobres, secundarios éxitos [...] Y ni siquiera tenéis el consuelo de que, para vosotros mismos, lo que escribís y fabricáis tenga algún valor. Porque todo eso es sólo imitación, es aprendido de los maestros [...] ¿En qué, pues, consiste la situación del escritor secundario, sino en un solo y gran repudio [primero del lector común, segundo de la propia realidad y, tercero] de parte del Arte [...] el cual lo desprecia por incapaz e insuficiente (F: 98-99).

Gombrowicz plantea entonces un triple rechazo: primero del público, luego de una realidad que no es acorde a las obras escritas y, por último, del Arte. Pero, sobre todo, cuestiona los juicios de la crítica que evalúa dicha literatura a la luz de los cánones instituidos por ella misma y le advierte al lector sobre las virtudes de la construcción o de la forma, principalmente, de la armonía de las partes (F: 94-95).

Volvemos una vez más sobre el carácter mezquino de las “tías” al que se suman lo severo de las reglas y los cánones del Arte que, incluso, esclavizan al escritor por un lado, y lo arbitrario e instituido culturalmente, por otro. En *Ferdydurke* leemos:

¿Quién, sin embargo, podría decir cuánto hay, en eso bello, de verdaderamente bello y cuánto de procesos histórico-sociológicos? [...] es sabido, que la humanidad lo necesita: ella elige este o aquel de sus nu-

merosos creadores [...] y he aquí que lo eleva por encima de otros, empieza a aprenderlo de memoria [...] y si, con la misma obstinación y empeño, nos hubiésemos puesto a sublimar a alguno de los inferiormente geniales creadores, éste también, creo, se nos habría convertido en genio. ¿Acaso no veis, entonces, cuántos diversos y a menudo extraestéticos factores [...] se reúnen en la grandeza de nuestros maestros [...] ? (F: 102)³².

Vale decir, no solo se trata de juicios mezquinos de un puñado de “*estetas*” preocupados más por cuánto saben de literatura, sino que aquello instituido y naturalizado como Arte consagrado tiene mucho que ver con factores externos, o más precisamente, con procesos histórico-sociológicos que en un momento dado seleccionan alguno de “sus numerosos creadores” para colocarlo por encima de los otros y rendirle tributo hasta convertirlo en genio. Lucidez de Gombrowicz-agente ante el carácter arbitrario de las construcciones instauradas por la cultura, y por lo mismo, claridad para operar un quiebre por medio de su literatura y señalar las limitaciones de este arte sobre la base de los fines que persigue y de lo que, según sus palabras, debe ser el nuevo arte:

[...] yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas [...] justamente tales son mis propósitos [...] deseo zafarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con vuestro Arte, vuestras concepciones, vuestra actitud artística y todo vuestro medio artístico! [...] ¡Oh, esos cantos sublimes que nadie escucha! ¡Oh, los coloquios de los enterados [...] celebrando entre sí el santo misterio de lo bello! [...] Si durante el curso de los siglos, un medio social cae en tales convulsiones de tontería, entonces, [...] se puede arriesgar el juicio de que sus concepciones no responden a la realidad, de que, sencillamente, vive de falsas concepciones (F: 96-97).

De ahí que, frente a estas falsas concepciones deba formularse una nueva teoría del arte anclada en la vida, en lo cotidiano, en “la voluntad de vivir” (Gombrowicz, 2001a: 62):

Creedme, urge reformar la actitud del escritor secundario [...] Ante todo, romped de una vez con esa palabra: Arte, y también con esa otra:

artista [...] ¿No será que la humanidad crea el Arte no sólo sobre el papel y la tela, sino en cada momento de la vida cotidiana? (F: 100-101).

[...] el Arte consiste en el perfeccionamiento de la forma. Mas vosotros [...] os imagináis que el Arte consiste en la creación de obras perfectas [...] reducís [el proceso de creación de la forma] a producir poemas o sinfonías; y aun nunca supisteis apreciar debidamente, y aclararlo a los demás, cuán enorme es el papel de la forma en nuestra vida [...] ¡Oh, poder de la forma! (F: 103-105).

De lo anterior, se desprenden algunos elementos en relación con la concepción del Arte defendida por el autor polaco que no podemos dejar de señalar: a) se afirma la “voluntad de vivir” tomada de Schopenhauer y llevada a la literatura para contrarrestar la pretendida perfección de las formas. b) En la creación de las obras perfectas subyace, una vez más, la problemática de la forma en la medida en que esta atañe a la vida del hombre o, más precisamente, a la relación entre la conciencia del sujeto y el mundo. Y, por último, c) el “poder de la forma” reside en la repetición a punto tal que es capaz de instaurar un sentido. He aquí, el “método de intensificación” gombrowicziano a través del cual no solo se da cuenta del carácter arbitrario de la valoración de la armonía de las partes en una obra, sino también a partir del cual comienza a explicitarse la teoría de la novela que subyace a *Ferdydurke*. En efecto, conforme a lo planteado por Gombrowicz, la repetición sistemática de giros, situaciones y partes al tiempo que instala una significación/sentido, constituye toda una filosofía capaz de crear hasta lo mitológico (F: 93).

Intensificación, recurrencia de motivos y de palabras, asociaciones libres, interpolación de diálogos, enumeraciones, versos o canciones, analogías y juegos de palabras *ad infinitum*, interpelaciones al “tú”-enunciatorio, en fin, instauración de un sentido a través de la redundancia de una forma escrituraria experimental anclada en una teoría del Arte “otra”. Como sabemos, se trata de una teoría que pone en juego operaciones que tienden a lo general/universal y que rompe con las normas y tradiciones literarias instituidas por las “tías culturales” polacas a las que Gombrowicz menosprecia en la novela, pero de quienes, curiosamente, sigue dependiendo en sus juicios.

Y, en la medida en que la fortuna de *Ferdydurke* depende tanto de los intereses mezquinos de estas “tías” incapaces de librarse de lo cultural naturalizado y de sus propios “egos”, como de sus pronunciamientos,

en esta polémica con otros enunciadore, Gombrowicz se ve en la obligación de ponderar las virtudes del relato experimental y de explicitar lo que subyace a su escritura. Es decir, estamos ante una operación del agente social que consiste en estabilizar su poética frente al receptor a través de intervenciones puestas en boca del simulacro de sí construido en el texto de la novela. Como es de esperar, estas intervenciones se dirigen especialmente a las “tías culturales” y al lector o destinatario privilegiado de la ficción³³. Esta operación no deja de ser una nueva manera de ostentar su competencia en el “saber” y “saber-hacer” literatura. Así, en “Filifor forrado de niño (Prefacio)” y en “Filimor forrado de niño (Prefacio)”, respectivamente, se puede leer:

Antes de seguir con la trama de estas verdaderas memorias, deseo, a título de digresión, poner en el capítulo siguiente un cuento llamado ‘Filifor forrado de niño’ [...] Mas no habrá que buscar por eso una vinculación estrecha entre esas dos partes de mi libro y caería en un error el que creyese que [...] no tuve únicamente el propósito de llenar un tanto el espacio libre del papel [...] Pero si los eminentes conocedores y sabios, los Pimkos especializados en el arte de construir el culcalo por intermedio de la crítica de lo que llamamos ‘defectos de la construcción’, me hiciesen este reparo [...] contestaré que, según mi humilde convicción, las partes sueltas del cuerpo y, además, las palabras bastan para construir un fortísimo esqueleto artísticamente construido. Y demostraré que mi construcción, en lo que se refiere a la lógica y la precisión, no cede a las más lógicas y precisas construcciones (F: 91-92).

O bien:

Y de nuevo un prefacio... Y estoy obligado a un prefacio, no puedo sin prefacio y debo prefacio, por la ley de la simetría exige que al ‘Filifor forrado de niño’ responda el ‘Filimor forrado de niño’ [...] Aunque quisiera, no puedo y no puedo eludir las leyes férreas de la simetría y la analogía, terminar, salir del verdor inmaduro [...] Y, antes de seguir [...] tengo que aclarar, racionalizar, justificar, explicar y ordenar, sacando el pensamiento directriz del que se deducen todos los demás pensamientos de la obra [...] Y debo introducir una jerarquía de sufrimientos y también una jerarquía de pensamientos, comentar la obra de modo analítico, sintético y filosófico para que el lector sepa [cómo debe orientarse] (F: 221).

Gombrowicz no solo confiesa ser esclavo de las simetrías y del equilibrio de las partes que tanto le gustan a la “tía bagatela”, sino que, en el afán de desentrañar su escritura y volverla aprehensible, se ve obligado a comentar la obra y señalar su génesis para orientar al lector. Aun así, ni en este punto, deja de lado su tono corrosivo y provocador (*F*: 224-226). En suma, rechazo a una búsqueda de la obra perfecta, acabada, con equilibrio entre sus partes y a la opresión o tiranía de la forma. *Ferdydurke* es un ejemplo categórico de esta negación si consideramos su inestabilidad genérica y su carácter experimental:

Habría también que concretar, definir, fallar si la obra [léase, *Ferdydurke*] es una novela, un memorial, parodia, libelo, una variación sobre temas de fantasía, un estudio, y qué domina en ella: el chiste, la ironía o el sentido más profundo, el sarcasmo, la burla, la invectiva, la idiotez, el ‘pure nonsense’, la ‘pure blague’ y, además, si no es esto una pose, mixtificación, artificio, estafa, carencia de humor, anemia de sentido, atrofia de la imaginación, derrumbe del orden y pérdida de la razón. Pero la suma de esas posibilidades, torturas, definiciones y partes resulta tan inabarcable, tan inconcebible y, además, tan imposible de agotar, que con el más profundo sentido de la responsabilidad por la palabra, y después de un análisis más escrupuloso, hay que decir que no se sabe nada, ti, ti, gallinita (*F*: 226-227)³⁴.

Polémica y rechazo de los cánones instituidos por la cultura; desprecio por la figura del crítico y por las normas/tradiciones literarias consagradas; necesidad de quiebres y rupturas en favor de un arte no figurativo y, sin embargo, anclado en “*la voluntad de vivir*”. Dicho de otra manera: escritura experimental en relación con el problema de la forma y de la madurez/inmadurez, por un lado; y sustrato filosófico, por otro, principalmente, la teoría del arte de Schopenhauer y el existencialismo. Esto es: de un lado, la representación de un mundo atravesado por lo irracional, lo inconsciente, lo onírico, lo absurdo, lo vacío y sinsentido, en filiación con los postulados propios del arte de vanguardia y en contraposición con la literatura nacionalista polaca. De otro, formulaciones sobre el artista, la creación y la vida en clave filosófica por medio de operaciones que también apuntan a lo general/universal. En síntesis: conjunción entre Vanguardia y Filosofía que, entendidas aquí como condiciones intertextuales e interdiscursivas de producción, vienen a asegurar un sentido y la legibilidad de la novela en condiciones distintas

a las del escenario polaco de entreguerras. Consecuentemente con lo anterior, tanto lo referido al arte de vanguardia como a la filosofía constituyen los dos grandes intertextos/interdiscursos que intervienen en la construcción de un enunciado verosímil en un ámbito de recepción como el argentino que excede el espacio de una cultura nacional restringida como la polaca. De esta forma, llegamos entonces a las estrategias de veridicción desplegadas a lo largo de *Ferdydurke*.

¿Qué decir a propósito de ellas? ¿En qué medida la novela en tanto enunciado se ajusta a modelos conocidos? ¿Qué decir acerca de las relaciones de filiación con otros textos/discursos de la cultura?

Estrategias de verosimilización

Al examinar las condiciones de aceptabilidad de los enunciados surgen, al menos, dos elementos que debemos considerar: en primer término, la relación del enunciado particular con los modelos culturales vigentes en un momento/espacio determinado; en segundo lugar, las filiaciones intertextuales e interdiscursivas que pueden definirse con textos privilegiados de la cultura en la medida en que vienen a sostener la verosimilitud del texto particular que se está analizando. Cuando hablamos de la relación del enunciado particular con modelos culturales vigentes, apuntamos a poner de relieve que las estrategias de verosimilización de los relatos pasan más por la adecuación a esos modelos culturales que por la supuesta referencia a objetos “concretos” que vendrían a poblar lo real. Parafraseando a Culler (1979), al hablar de verosimilitud hacemos alusión a un texto cultural general entendido en los términos de un conocimiento compartido que los sujetos reconocerían como parte de la cultura. Estos procesos de naturalización de los discursos son los que los vuelven creíbles. Por consiguiente, la creencia pasa más por el ajuste a tales modelos y convenciones que por la referencia a supuestos hechos o acontecimientos constatables que vendrían a conformar el orden de lo real. Dice Culler:

Las nociones de verdad y de realidad se basan en el anhelo de un mundo que no hubiera conocido la caída y en el que no habría necesidad de los sistemas mediadores del lenguaje y de la percepción, sino que cada cosa sería lo que es, sin un abismo que separe la forma del significado (1979: 189).

Sin embargo, continúa el autor, interpretar algo es introducirlo den-

tro de los modos de orden y, por extensión, de conocimiento que la cultura pone a nuestra disposición (con lo cual ingresa la dimensión de lo social), y eso “suele hacerse hablando de ello en un modo de discurso que una cultura considere natural” (1979: 197). Puesto que no estamos en condiciones de referirnos al mundo si no es a través del lenguaje, se pone de manifiesto cómo operamos a partir de una serie de nociones culturalmente definidas –en las que creemos– que afectan, incluso, los modos de percibir ese mundo. Y aquí es donde cobran relevancia los procesos de naturalización de los discursos propuestos por Culler pero, sobre todo, la noción de “vraisemblance” (léase, verosimilitud) dado que asegura la inteligibilidad de todo texto y, en consecuencia, lo vuelve creíble³⁵: “Obturadas las posibilidades de hacer alusión a referentes no semiotizados, la adecuación pasa entonces por las relaciones intertextuales e interdiscursivas que podamos establecer, sobre todo, con aquellos textos privilegiados por la cultura” (Cardozo, 2002: 143-144).

Tal como se desprende de las consideraciones hechas hasta el momento, las condiciones de verosimilitud de *Ferdydurke* residen fundamentalmente en la adecuación a lo ya dicho y a su inscripción en interdiscursos e intertextos culturales reconocidos. No obstante, como hemos señalado en varias oportunidades, esta obra remite a las condiciones polacas de producción en las que fue escrita y nuestro acceso a ellas es acotado. Por lo tanto, si bien como enunciado la novela traza relaciones con modelos, textos o discursos privilegiados dentro de la cultura polaca de entreguerras –aun cuando sea para rechazarlos o romper con ellos– está claro que lo que asegura la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de producción tiene que ver con aquellos elementos que pueden ser reconocidos con mayor facilidad por el receptor como consecuencia de que se inscriben en el intertexto general/universal de la cultura de Occidente. Conforme a lo que acabamos de decir, al analizar las estrategias de verosimilitud, vamos a concentrarnos en aquellas que favorecen su recepción en un escenario como el argentino.

En este punto, tanto lo referido al fenómeno de las Vanguardias artísticas de principios de siglo XX y a la literatura en general como a la Filosofía Moderna en particular, debe ser entendido en los términos de condiciones interdiscursivas de producción de *Ferdydurke*. Estas condiciones van desde la puesta en diálogo y/o discusión con teorías, formulaciones y doctrinas hasta la aplicación de procedimientos formales en el plano de la escritura.

Así, al analizar detenidamente la novela se hacen visibles los linajes literarios y filosóficos en los cuales Gombrowicz se inscribe, aun cuando también puedan reconocerse algunos modelos genéricos entendidos como architextos que, pese a ser instalados al comienzo del relato, luego son desestabilizados por medio de la experimentación. Tal como señalaríamos, en cuanto linajes hablamos del trabajo operado sobre el orden de lo verbal en sus distintos niveles (tanto la forma, la presentación como el contenido), a partir de tópicos y de procedimientos tomados de las Vanguardias, especialmente del *expresionismo alemán* en lo que respecta a algunos motivos. En cuanto a tradiciones filosóficas, hacemos referencia a la teoría del arte de Schopenhauer y a temas que anticipan el existencialismo, sobre todo, sartreano. Del mismo modo, en relación con aquellos modelos o géneros que se instalan para luego romper con ellos o bien para reelaborarlos, nuevamente aparece el registro biográfico propio de las “memorias” ligado al motivo del viaje y, por momentos, a la lógica del policial de enigmas en la medida en que Gombrowicz llega a presentarse incluso como “detective”³⁶.

Definidas a grandes rasgos las dos líneas que garantizan la legibilidad de la novela, cabe avanzar en el análisis de las estrategias de verosimilización.

Como dijimos recién, en *Ferdydurke* se instala desde el comienzo una serie de presupuestos que luego son puestos en tensión, básicamente por medio de recursos tomados del arte de vanguardia. De esta forma, las pretendidas “memorias” de Gombrowicz son sometidas a un continuo proceso de desestabilización que ponen en jaque el carácter fiduciario propio de los registros biográficos, aun cuando sepamos que todo relato de vida constituye tanto algo que se narra a través de una versión selectiva de la realidad como una narración imposible de cerrar³⁷. De manera complementaria a esta erosión, en principio, del carácter fiduciario y, luego, de las “memorias” en tanto género, encontramos el desgaste de un conjunto de recursos que a priori garantizarían la legibilidad de la novela. Hablamos aquí de las referencias a intertextos más o menos estables de la cultura tales como lugares/accidentes geográficos y topónimos (reales o apócrifos): Cracovia; Suiza; Leyden; regiones meridionales de Annam; Colombo; La Haya; España; Varsovia; calle Filtrowa, entre otros. Junto a ellos, también pueden mencionarse oposiciones del tipo “campo” versus “ciudad” o bien, la referencia a dimensiones espaciales claramente reconocibles, a saber: el ámbito de la escuela y, dentro

de ella, del aula; el ámbito de la casa y el de los suburbios. Del mismo modo, las referencias temporales cobran un papel importante a lo largo del relato de las peripecias de Gombrowicz pese a que, posteriormente, sean desdibujadas.

En consonancia con lo anterior, la remisión a espacios claramente identificables como el ámbito escolar se complementa con la referencia a roles temáticos como los maestros (el “Enteco”), el inspector y el director (“Pimko” y “Piorkowski”, respectivamente) y los alumnos (Sifón, Polilla, Conejo, Pucho, Kotecki, Walkiewicz, Koperski, Mydlak, Bobek, Hopek, Kopeida, entre otros). Estos roles temáticos al igual que la construcción de sí como escritor instalan, a su vez, determinados recorridos posibles y, por extensión, relaciones de poder algunas de las cuales son cuestionadas por Gombrowicz³⁸.

Si una de las condiciones de legibilidad de un texto reside en su redundancia dado que el sentido se construye en los distintos niveles que lo componen como enunciado, no cabe duda de que el “método de intensificación” gombrowicziano apunta a ello. Esto es, a asegurar un sentido frente a la aparente aporía de significación. Y si, tal como expresa Gombrowicz, al repetir palabras, giros y situaciones de manera sistemática, se instaura una forma y un estilo, se hace visible que la recurrencia de procedimientos, tópicos y recursos propios del arte de vanguardia en *Ferdydurke* constituye la puesta en práctica de una teoría del arte, más precisamente, de la novela. Teoría sobre el arte de escribir que, tal como venimos sosteniendo, solo puede entenderse y ser explicitada en el cruce de postulados Vanguardistas con formulaciones de la Filosofía Moderna. ¿Qué decir entonces acerca de esta forma diferenciada de entender y hacer literatura? ¿En qué medida puede sostenerse la filiación con los dos grandes interdiscursos que acabamos de mencionar?

El sustrato filosófico como interdiscurso

Para comenzar, no debe perderse de vista aquí todo lo señalado *in extenso* al hablar de las competencias en el orden del saber de Gombrowicz. Por esta razón, para evitar el riesgo de repetirnos, simplemente vamos a hacer referencia a aquello que sea relevante para nuestro desarrollo. De ahí que solo se considere oportuno hacer hincapié en aquellos pasajes que dan cuenta del sustrato filosófico y literario que conecta *Ferdydurke* con un mapa de poéticas y de matrices de pensamiento como la teoría del

arte de Schopenhauer, para citar solo un ejemplo. Ligadas al filósofo alemán basta con precisar una serie de cuestiones que funcionan en la novela.

Por un lado aparece la “voluntad de vivir” en tanto pensamiento que hace que la filosofía deje “de ser una demostración intelectual para entrar en contacto directo con la vida” (Gombrowicz, 2001a: 52). De ahí la presencia del propio Gombrowicz-agente como objeto de escritura y de experimentación. En los verdaderos artistas, esta voluntad de vivir en el mundo es fruto de una intuición directa en disyunción con aquellos que hacen arte mediante abstracciones. Dice Gombrowicz:

[Schopenhauer] comprueba [...] que la literatura discursiva, que quiere demostrar algo, no basta para nada [...] Si tengo alguna cosa que decir sobre el tema, por ejemplo, de los hijos ilegítimos, sencillamente lo diré en una conferencia y no en la obra de arte [...] [esta última] busca lo concreto, pero en lo concreto reencuentra lo universal, la voluntad de vivir (Gombrowicz, 2001a: 62).

Con lo cual se advierte un doble movimiento interesante: 1) el rechazo de toda literatura de tesis que quiera demostrar algo; 2) la preocupación centrada en lo universal, en lo concreto, en la voluntad de vivir, o lo que en la poética gombrowicziana es igual: el problema de la forma. Este conflicto nuevamente conecta a *Ferdydurke* con lo general y por lo mismo, favorece su legibilidad en condiciones distintas a las de producción en la medida en que instala la novela en un plano de discusión que excede lo cultural condicionado por los sistemas nacionales.

Por otro lado, también en relación con la filosofía de Schopenhauer, interesa aquí lo referido a la “antinomía del arte”: “Un artista [continúa Gombrowicz] debe ser esto y lo contrario. Loco, desordenado, pero también disciplinado, frío, riguroso. El arte no es nunca una sola cosa, sino que siempre se halla compensado por su contrario” (2001a: 63). Sin desconocer que la afirmación anterior no es el resultado de una lectura transparente de la teoría del arte del filósofo alemán, ¿no sería *Ferdydurke* un esfuerzo por liberarse de una concepción de la literatura en donde lo único válido es la creación de obras perfectas? Igualmente, ¿hasta qué punto la novela no es en sí misma un ensayo de esta búsqueda de la perfección de la forma que nunca se puede alcanzar?

Asimismo, a la par de la herencia y de la auto-inscripción de la novela en la obra de Schopenhauer, la recurrencia de situaciones y de una

atmósfera atravesada por los sentimientos de angustia, de vacuidad, junto a temas como el absurdo, la incomunicación, la autenticidad y la libertad del sujeto, no solo establecen una estrecha relación con las ideas básicas del existencialismo sino que acompañan a Gombrowicz a lo largo del relato de sus peripecias. Tales formulaciones en clave filosófica constituyen el sustrato sobre el cual, en palabras de Sabato, se despliega “la categoría esencial de su concepción del mundo: la Inmadurez; categoría íntimamente vinculada a otra que le es obsesiva: la de la Forma” (Sabato en Gombrowicz, 2004b: 10). Estas categorías de alcance universal “obsesionan” a Gombrowicz-agente a tal punto que, instaladas desde el inicio en *Ferdydurke*, aparecen en ella una y otra vez tanto en lo anecdótico como en la experimentación de lo formal. ¿Acaso la historia narrada en la que el protagonista, pese a sus treinta años, se ve infantilizado por la mirada implacable de un pedagogo que lo conduce nuevamente a su adolescencia, no constituye una manifestación acabada del poder del otro en la definición de la propia subjetividad? ¿Cuáles son los márgenes de libertad del sujeto frente a esa imagen de sí mismo definida inexorablemente “en el alma ajena [aun cuando] esa alma sea cretina” (F: 32)? ¿Hasta qué punto esa imagen es auténtica?

En otras palabras: instauración de una imagen ajena de sí y, por lo tanto, falta de autenticidad; poder de la forma para imponer un sentido; opresión y tiranía del lenguaje: “¿Cómo, [se pregunta Gombrowicz] [...] huir de lo que se es; [...]? La forma nuestra nos penetra, nos aprisiona tanto desde el interior como desde fuera” (F: 68). Es el orden de la cultura el que crea las formas que penetran a cada sujeto a través de la institución del gusto y de los ideales de cada doctrina.

Esta forma falsa y artificial no solo es impuesta por el otro y por la cultura, sino que las posibilidades de “recobrar” por sí mismo algo así como una “forma auténtica” no existen. La forma del sujeto depende siempre de algo que es exterior a él. Pensemos en los fallidos intentos del protagonista por liberarse, a lo largo del relato, de su humillante condición de párvulo, por ejemplo, en el momento en el que está en la casa de la señora Juventona. Solo una vez que se cruza con Tía Hurlecka, recupera su treintena. Aunque ahora es atrapado por otra forma que lo confina de nuevo al estadio de inmadurez dado que deviene en un “chico tial” (F: 243) en conjunción con el espacio y el tiempo de su niñez. Frente a esta nueva situación aparecen los mismos sentimientos de Gombrowicz en filiación con las ideas propias del existencialismo:

angustia, vacío, incomunicación, carencia de autenticidad y de libertad. Ante la tiranía de la forma, surge la necesidad de ruptura y de librarse de ella. Vale decir, la necesidad de construir una forma propia a través de la escritura.

En palabras de Rússovich, a la par de la falta de libertad, del absurdo, de la nada, del vacío, el pasaje anterior da cuenta del funcionamiento de una extrema conciencia crítica al tiempo que hace visible, una vez más, cómo el texto se refiere a sí mismo y de qué modo “la instancia de la escritura canaliza angustias constructivas y una rebeldía contra la retórica” (Rússovich, 2000: 365) vigente a principios del siglo XX. Estas meta-reflexiones se dirigen al receptor y manifiestan “angustias constructivas” que se conectan con el trabajo experimental operado por el agente social sobre el nivel de la forma. Por este camino, arribamos a la segunda relación interdiscursiva que asegura la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de producción: hablamos del arte de vanguardia y del sustrato experimental. ¿Qué decir entonces sobre los postulados vanguardistas? ¿En qué medida la novela da cuenta de lo no figurativo propio de los “artefactos” propuestos por los vanguardistas?

Vanguardia y experimentación

El pasaje final del prefacio a “Filimor forrado de niño” en el que Gombrowicz señala cuál es el origen y la finalidad de la obra, al tiempo que explicita su inestabilidad en lo que a género se refiere, es quizá uno de los lugares privilegiados de *Ferdydurke* para dar cuenta del carácter experimental de la escritura gombrowicziana. Recordemos que en esta meta-reflexión sobre el modelo genérico al que se ajustaría el enunciado, se va desde la novela y la parodia hasta el panfleto o libelo para, finalmente, obturar las posibilidades de una definición en este sentido. En otras palabras, la discusión sobre la forma genérica que predomina en el texto constituye algo imposible de agotar e, incluso, parece carecer de importancia para Gombrowicz. Si se atiende al año de publicación de la novela en 1937, no cabe duda de que en ese contexto se trata de una forma escrituraria diferente y hasta incómoda ya que está colmada de motivos, recursos y procedimientos que se repiten una y otra vez por medio del “método de intensificación”³⁹. En este sentido, podría afirmarse que el hilo de la historia dibuja un recorrido irregular. Este derrotero parte de un verosímil realista –instalado al comienzo– que,

conforme avanza el relato, es sometido a un proceso de desestabilización hasta llegar a un paisaje final marcado por lo no figurativo, por lo informe, por una geografía de lo borroso e impreciso que funciona como correlato de la enfermedad del protagonista de *Ferdydurke*. Y en el seno de esta trayectoria irregular, los recursos experimentales tomados de las vanguardias son los que operan tal transición. Así, las memorias del joven escritor se desdibujan de manera progresiva y, en este recorrido, aun cuando se quiera estabilizar su forma trazando conexiones con géneros como el policial⁴⁰, el relato se ve jaqueado por la irrupción del absurdo, de asociaciones libres, diálogos intercalados que deliberadamente rompen el hilo de la narración⁴¹. Estos recursos, junto a los juegos de palabras, neologismos, repeticiones, analogías, interpolación de versos, cambios en los modos de designación, hacen de *Ferdydurke* un verdadero laboratorio de la ficción.

Aunque, tal como adelantáramos, es en “Filifor forrado de niño” y “Filimor forrado de niño” (junto a los dos prefacios que los preceden) donde se pueden vislumbrar los alcances de esta escritura experimental habida cuenta de que estas interpolaciones no tienen nada que ver con la historia narrada en el relato de base. A propósito de estos quiebres, Simic (2006) sostiene que la novela

[...] se interrumpe dos veces para incluir dos historias breves que tienen muy poco que ver con el argumento, cada una con un prefacio [...] que trata de clarificar, sustanciar, racionalizar y explicar las numerosas digresiones y convencer al lector de que el autor no se volvió loco (2006: 7).

Pero, sin duda, el juego sobre el nivel de la forma va más allá y este quiebre en la estructura es complementado con rupturas en el hilo del relato ya sea por apelaciones directas al lector, ya sea por la presencia de diálogos o de poemas intercalados, entre otros recursos.

Las apelaciones explícitas al enunciatario o lector se vinculan con la necesidad de estabilizar el carácter experimental del enunciado y, como vimos anteriormente, de ostentar la propia competencia del enunciador ante otros interlocutores con quienes discute acerca de los modos valiosos de hacer literatura. Esta operación de quiebre funciona de manera complementaria a la interpolación sistemática de diálogos que no guardan relación directa con la historia pero que igualmente le permiten a Gombrowicz pronunciarse sobre distintos temas o bien instalar desde

lo anecdótico alguna idea en clave existencialista, por ejemplo, las sensaciones de vacío, angustia o incomunicación.

Como acabamos de expresar, el relato es sometido a un proceso de desestabilización constante hasta llegar a un paisaje final atravesado por lo informe en tanto nota definitiva. Este pasaje de una geografía primera a una final se produce a través de operaciones formuladas por Gombrowicz-agente que, al tiempo que desgastan los sistemas de referencia internos de la novela, funcionan de manera articulada con aquellas otras estrategias discursivas que por medio de oposiciones apuntan a una generalización. En este caso, se trata de un movimiento que parte de un verosímil realista para llegar a una escritura “excéntrica” o experimental por medio de recursos tomados de las vanguardias. De esta forma, no solo se focaliza en este juego de opuestos que está orientado a inscribir la novela en lo general/universal sino que, una vez más, estamos frente a otra operación que favorece la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de producción. Al abordar ahora los recursos que hacen posible esta transición, uno de los primeros en ser utilizado en algunos pasajes de la historia es el cambio en los modos de designación de los personajes tanto de nombres propios o apodos como de roles temáticos⁴². Tal es el caso del protagonista que responde a distintos nombres: “Pe-pito”, “Pepe”, “Kowalski”. O del tío Eduardo quien también es designado como “tío Francisquito”⁴³. De la misma manera, la dimensión temporal es sometida a los juegos de desgaste y corrosión a punto tal que es difícil discernir cuánto tiempo es el que ha transcurrido entre un episodio y otro. Pensemos aquí en el episodio de la comida en casa de los Juventones y las referencias alternadas al almuerzo y la cena al hablar de él.

Así, a lo largo del derrotero del protagonista quien describe una trayectoria desde el espacio de su casa al ámbito de la nobleza rural –pasando por la escuela y la residencia de los Juventones de donde huye junto a Polilla a los suburbios y, de ahí, rumbo a las afueras de la ciudad–, los procedimientos mencionados hasta acá van socavando los sistemas de referencia interna aun cuando, como contrapartida, se quiera estabilizar el movimiento de esta escritura experimental a través de las reflexiones meta-narrativas del enunciador. Se trata de una escritura experimental en filiación con las vanguardias cuya impronta se manifiesta de manera categórica sobre el cierre del relato, más precisamente, en el episodio del rapto de Isabel. Como sabemos, uno de los últimos gestos del protagonista de *Ferdydurke* por recobrar su madurez consiste en es-

tablecer una relación amorosa con Isabel. Para realizar su plan, decide escaparse con ella pese a que también tiene pensado abandonarla al llegar a Varsovia:

‘Huyamos’, le dije [a Isabel]. Juntos huíamos a través de los campos en la lejanía desconocida, y ella era una raptada y yo un raptor. Corríamos por un sendero entre los campos, hasta que nos faltó el aliento [...] Al alba, un nuevo cuculio [léase, sol], cien veces más deslumbrante y rojo, hizo su aparición en el cielo y llenó el mundo de rayos [...] Al comienzo [Isabel] se extrañó un tanto, pero ya al cabo de mis declaraciones empezó a hacer muecas, a mirarme [...] Hasta entonces no había existido, en espera de encontrar alguien que la poseyera [...] Y, mientras tanto, el cuculio se desplazaba hacia arriba y lanzaba millones de fulgurantes rayos sobre un mundo que era como una imitación del mundo hecha de cartón (*F*: 305-307).

De este modo, lo que comienza siendo solo una fachada o máscara para recuperar la adultez termina siendo una trampa que lo confina a una nueva forma borrosa, imprecisa, sin contornos claros, previsible en el paisaje y en los modos de designación del sol:

Convencida de que la amaba, se me abrió y empezó a contarme sus secretos [...] hasta entonces había temido a los hombres [...] empezó a confesarse y exhibirse [...] Y yo debía darle la razón y aceptar, y encantarle [...] ¿Existiría en la tierra y bajo el cuculito quemante, ardiente, cosa más atroz que aquel calorcito femenino, aquel poderoso, íntimo idolatrarse y acurrucarse? Y lo peor fue que [...] se puso a maravillarse de mí [...] Y bajo su admiración yo me retorció como bajo el azote de Satanás, mientras el culaculilalaibo, enorme, infernal, resplandecía y atravesaba desde arriba como el signo definitivo del universo, la clave de todos los enigmas [...] Y, suspendido en la misma cumbre del espacio, arrojaba sus rayos dorados, plateados, sobre todo este valle [...] Mientras, Isabel cada vez se apretaba más contra mí (*F*: 309-311).

Esta nueva región o geografía de cartón no solo constituye un correlato de la forma de Isabel que sobre el final de la historia atrapa a nuestro protagonista sino que está construida sobre la base de los preceptos del arte no figurativo propio de las vanguardias:

Y el culalalo atravesaba el mundo. Los árboles enanos, eran en su textura, como raquíticos y abúlicos [...] arriba, nubarroncitos rojizos,

blanquecinos y azulosos, cual papel de seda [...] Todo impreciso en sus contornos y confuso, silencioso y pudibundo, sumido en la espera, no nacido y no definido, pues en realidad nada estaba aquí delimitado y apartado, sino que cada cosa se juntaba con las otras en una sola masa espesa, blancuzca, apagada y silenciosa [...] Y ese mundo se achicaba, como si se estrechase, encogiese [...] -¿Qué región es ésta? Ella volvió a mí su pobre cara encantada y contestó cariñosamente y con pudor [...] -Ésta es mi región (*F*: 311-312).

Difícilmente se puede escapar de esta región donde de nada sirve pedir ayuda puesto que el sujeto siempre está interpelado por una forma impuesta desde afuera por los otros. De ahí, el pasaje final de *Ferdynand*:

¡Y ahora venid, fachas! [...] desconocidos fachendos que me vais a leer [...] Llegad y acercaos a mí, comenzad vuestro estrujamiento, hacedme una nueva facha [...] Pues no hay huida ante la facha sino en otra facha, y ante el hombre sólo podemos refugiarnos en otro hombre (*F*: 313).

En suma, al hablar de laboratorio de la ficción a propósito de lo experimental de *Ferdynand*, lo hicimos dado que, en tanto texto, es el resultado de la mezcla de géneros, tropos y estilos donde se mixturán la novela propiamente dicha con la parodia, digresiones filosóficas, crónica de viajes, análisis de la cultura, crítica literaria, política, memorias, entre otros⁴⁴.

En la oposición que se da a lo largo del relato entre madurez/inmadurez, puede advertirse cómo todas las operaciones de sentido desplegadas a partir del simulacro de enunciación, principalmente las que evidencian su linaje vanguardista, están orientadas a poner de manifiesto que debajo de la tiranía de la forma, debajo de cada sujeto adulto, racional, respetable, culto, socializado, subsisten [al decir de Simic] “elementos de inmadurez, irracionalidad, anarquía, picardía, que tratan de aflorar a la superficie y [que] cuando lo hacen, exponen la falta de autenticidad de las costumbres, las creencias, las ideologías y la cultura establecidas” (2006: 7). Y si bien el relato de las peripecias de Gombrowicz parece atentar contra el proceso de lectura, a tal punto que de manera constante se introduce una intranquilidad en el enunciatario a través de la experimentación, el texto mismo se encarga de estabilizar las significaciones en juego y de orientar las operaciones hermenéuticas que deben ser desplegadas por el lector. Los enunciados meta-textuales y textuales

sobre la escritura intercalados a lo largo de *Ferdydurke* —donde Gombrowicz se afirma en su experiencia y en su rol temático de escritor; donde cuestiona los modelos literarios vigentes en Polonia y polemiza con los críticos o “tías culturales” de su país— ponen de manifiesto su competencia en relación con una práctica específica. Como pudo comprobarse, esta competencia en el arte de escribir está fundada tanto en el conocimiento de los clásicos universales y de aquella literatura producida por las vanguardias europeas, principalmente el *expresionismo alemán*, como en el manejo de teorías —reconocibles en ese momento— que remiten a la filosofía moderna. Aunque, como se dijo repetidas veces, es el uso de recursos vanguardistas el que da cuenta de la capacidad que tiene el enunciador construido en *Ferdydurke* para diferenciarse de lo que considera viejo, fósil, anquilosado, propio de los conceptos y poéticas promovidos por la crítica literaria polaca y por las instituciones que conforman este sistema de relaciones del período de entreguerras.

De igual manera, no puede perderse de vista que estos saberes ostentados por Gombrowicz guardan relación con las condiciones de legibilidad de la novela en la medida en que permiten reconocer la filiación del texto particular con aquellos intertextos e interdiscursos con los que dialoga o polemiza. Como señalamos oportunamente al hablar de la singularidad que subyace a *Ferdydurke*, interesan aquí sobre todo aquellas relaciones establecidas con modelos, textos o discursos inscriptos en el intertexto general/universal de la cultura de Occidente puesto que son aquellos que pueden ser reconocidos con mayor facilidad por el receptor ajeno a las condiciones polacas de producción de la novela. De ahí la mirada privilegiada que se hizo de la literatura universal y de las vanguardias europeas por un lado, y del sustrato filosófico que la atraviesa, por el otro.

Ahora bien, si se atiende al recorrido trazado a lo largo de este capítulo, está claro que nos hemos concentrado en identificar aquellas características de *Ferdydurke* que resultan legibles en la Argentina cuando, en 1947, se publica la primera versión del texto en castellano. Esto como consecuencia de que la difusión de la novela se lleva a cabo con Gombrowicz-agente en nuestro país y en el marco de la gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en el campo literario local de fines de la década del cuarenta. En otras palabras, la existencia del texto en nuestra lengua y su recepción en el medio argentino, autorizan un análisis del que no solo pueden inferirse algunas características

que favorecen su legibilidad en condiciones distintas a las de producción, sino que además pueden aprehenderse algunos aspectos que hacen a la especificidad de la escritura gombrowicziana en su conjunto. En tal sentido, el análisis de *Ferdydurke* pone de manifiesto la recurrencia de operaciones que apuntan a una generalización y, por lo mismo, facilitan la legibilidad de esta novela en condiciones distintas. Como se advierte en el examen realizado, básicamente se trata de oposiciones –instaladas en distintos niveles del texto– que estabilizan su lectura y al mismo tiempo lo inscriben en la dimensión de lo universal: nacionalismo/universalidad en las referencias a la literatura, madurez/inmadurez en la existencia humana, naturaleza/cultura (y por extensión, el problema de la forma), etc. conforman una serie de dicotomías que resultan reconocibles para el receptor ajeno al escenario polaco de origen donde se escribe la novela. Estas operaciones que acabamos de relevar en el análisis, funcionan de manera complementaria a otras, también presentes en *Ferdydurke*, que aseguran su legibilidad: a) la construcción de sí mismo como escritor profesional donde, de manera recurrente, Gombrowicz se apoya en la propia experiencia y funda su conocimiento en el rol temático que se auto-asigna, b) la verosimilitud del enunciado, y c) la transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética que es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en la época.

De esta manera, al pensar en el problema planteado en nuestro trabajo, es decir, en cómo –una vez en la Argentina– Gombrowicz-agente gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo extraño o ignoto, no puede desconocerse que la publicación en castellano de *Ferdydurke* en el año 1947 constituye una de las principales acciones realizadas por dicho agente. De ahí la importancia de reconocer/identificar qué características de esta novela –insistimos, escrita en Polonia durante la década del treinta– resultan legibles en nuestro país. Sin embargo, dado que el problema de fondo tiene que ver con el modo en que Gombrowicz-agente gestiona la propia competencia de durante el “período argentino”, cabe analizar también qué sucede con esas características que favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas a las de su producción al compararlas luego con los rasgos presentes en el resto de las obras escritas por el autor polaco en la Argentina. En este punto, Rússovich sostiene que el mundo literario de Gombrowicz-agente está plagado de constantes, tanto a nivel

temático como en lo que hace a “comportamientos de escritura” (Rússovich, 2000: 367). Y si bien —agrega el crítico— estas recurrencias aparecen una y otra vez en el resto de las novelas que conforman el corpus seleccionado en la investigación, estas no deben entenderse “sólo [en el sentido de] variantes de un sistema obsesional” (2000: 367), sino más bien en los términos de inflexiones y reajustes que se dan en el interior de la poética de la forma y de la inmadurez gombrowicziana.

Ahora, dado que lo que nos interesa es precisamente la manera en que Gombrowicz-agente define su *identidad social* en el campo literario argentino en el período 1939-1963, cabe preguntarse si aquellas operaciones que pueden reconocerse en *Ferdydurke* y que favorecen su legibilidad en condiciones distintas se mantienen, se matizan, se expanden en *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964) como modos del agente de gestionar la propia competencia en un momento dado de su trayectoria. De manera complementaria, cabe examinar también dos aspectos: 1) qué relación existe o puede establecerse entre esta novelística producida en la Argentina y el proceso de gestión de Gombrowicz-agente orientado a su reconocimiento en el medio local; 2) en qué medida la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* resulta eficaz en relación con su consagración posterior en nuestro país. De esto nos ocuparemos en los capítulos que siguen.

Notas

¹ Antes de comenzar con el análisis, cabe aclarar que este trabajo es una versión abreviada de una investigación mayor y exhaustiva sobre la novelística gombrowicziana y sus condiciones de producción. Dicha investigación constituye mi tesis de Maestría en Sociosemiótica y puede ser consultada en la biblioteca del CEA. Por tal razón, en lo que sigue hemos optado por ejemplificar con las novelas en aquellos casos en que resulta significativo para nuestro discurrir, o bien, cuando se trata de un dato curioso para entender el mundo ficcional de Gombrowicz. Asimismo, confiamos en que los interesados en el “mundo ferdydurkiko” leerán el trabajo completo.

² En todos los casos, las fechas consignadas corresponden a la primera publicación de la novela en polaco, su lengua original. Aquí, la especificidad del corpus y del marco teórico elegido impone atender a estas fechas para respetar la cronología de las obras y su ubicación en la trayectoria o dimensión histórica de Gombrowicz como agente social.

³ En relación con esta literatura que hemos dado en designar como menor, las fechas corresponden a la primera publicación en castellano de cada obra ya que no van a ser abordadas en la investigación y son las más difundidas entre las fuentes consultadas. Véase: Rússovich (2000). Asimismo, en textos como *Bakakaï* y *Peregrinaciones argentinas*, la

fecha de la primera edición en polaco se conoce de manera aproximada dado que son reediciones y/o publicaciones póstumas. Sin embargo, en los prólogos a las distintas obras de Gombrowicz o bien en artículos de la crítica sobre este autor hay referencias que nos permitirían acercarnos a tales fechas. De esta manera, la cronología que podríamos consignar tentativamente para las obras menores sería la siguiente: 1) *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933), libro de cuentos publicado póstumamente en castellano, primero bajo el título de *La virginidad* (selección de tres textos del original) (1970) y, más tarde, en un volumen junto con dos relatos más de Gombrowicz escritos en la Argentina (“El banquete”, “La rata”) bajo el título de *Bakakaï* (1974). 2) *Ivonne, princesa de Borgoña* (1935), pieza teatral publicada originariamente en la revista polaca *Skamander*. 3) *El casamiento* (o *El matrimonio*) (1947) re-escrita y publicada en la Argentina en 1948 y, 4) *Peregrinaciones argentinas* (1984), publicación póstuma. Véase: Rússovich (2000) y Gombrowicz (1987; 2001a y 2001b).

⁴ En una empresa de traducción colectiva que, como veremos en su momento, involucra a jóvenes escritores que, hacia fines de los cuarenta y comienzos de los años cincuenta, forman parte de su trama de relaciones en el campo literario argentino.

⁵ Operaciones no conscientes en las que el agente, al tiempo que hace referencia a las condiciones polacas de producción, se aleja de ellas por medio de la crítica a la literatura de corte nacionalista y a partir de la focalización en oposiciones que apuntan a una generalización y, por lo mismo, a una teoría estética capaz de plasmarse en obras que tengan un alcance universal.

⁶ Con relación al “período argentino” de Gombrowicz resta hacer una última precisión con respecto a la serie de novelas seleccionadas: a las cuatro obras que mencionamos anteriormente, se agrega una quinta, *Los hechizados*, publicada en Polonia hacia 1939 y póstumamente traducida al castellano recién en 1982. Dado que es una obra considerada menor, apenas mencionada por la crítica —por no decir desconocida para la mayoría— y que se inscribe en una trama de relaciones que es anterior al “período argentino” de Gombrowicz en nuestro país, no será abordada en el análisis. Véase: Gombrowicz (1982; 2001b; 2006).

⁷ En relación con esto, Greimas señala que incluso la “verdad” es un efecto de sentido ya que se relaciona con el ejercicio de un hacer particular, de un “hacer-parecer-verdad” (Greimas, 1989: 127). En palabras del autor, este “parecer ya no va dirigido, como en el caso de la verosimilitud, a la adecuación con el referente, sino a la adhesión de la parte del destinatario a quien va dirigido y busca ser leído como verdadero por parte de éste. La adhesión del destinatario [continúa Greimas], por su parte, sólo puede ser adquirida si corresponde a su espera: es decir que la construcción del simulacro de verdad está fuertemente condicionada, no directamente por el universo axiológico del destinatario, sino por la representación que de éste se hace el destinador, maestro de obra de toda esa manipulación, responsable del éxito o del fracaso de su discurso” (Greimas, 1989: 128).

⁸ Insistimos en que se trata de una ostentación realizada por el enunciador construido en el enunciado como simulacro y como uno más de los efectos de las opciones realizadas por un agente social en particular.

⁹ En este punto cabe recuperar las siguientes consideraciones: 1) una vez más es necesario insistir en la distinción que existe entre el sujeto que actúa y realiza la práctica específica de producción discursiva que es el agente social y la figura de enunciador tal cual se cons-

truye en el texto producido (Costa-Mozejko, 2002: 16). 2) El agente, en nuestro caso Gombrowicz, no solo construye su propio simulacro en los textos que produce sino que, a la vez, puede multiplicarlo en distintos niveles de la diégesis, mediante figurativizaciones identificables como narrador explícito, testigo, personaje, etc. De hecho, en su novelística Gombrowicz es el “yo” protagonista de cada historia. No obstante, como señalamos en el capítulo anterior, si bien en un mismo texto pueden existir múltiples niveles de simulacros de los sujetos implicados en el proceso, estos diferentes niveles de representación de los sujetos de la enunciación mantienen relaciones hipotácticas entre sí y con respecto al yo implícito, quien subordina a todos los demás. 3) Este enunciator implícito es resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el propio agente social realiza durante el proceso de producción, de tal modo que no puede ser visto más que como ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual (Costa-Mozejko, 2002: 18) y como una estrategia discursiva más en su lucha o discusión con otros agentes. 4) Por último, a los fines de facilitar la lectura, en el análisis hablaremos indistintamente de Gombrowicz o del enunciator cada vez que nos refiramos al sujeto textual presente en la novelística analizada, mientras que haremos referencia a Gombrowicz-agente o sujeto social cuando sea necesario diferenciar tales dimensiones.

¹⁰ Con respecto a *Memorias del período de la inmadurez* (1933), cabe señalar que en este libro ya están presentes varios de los tópicos sobre los que va a girar posteriormente la producción del autor: “Las bases del mundo de Gombrowicz están ahí, poderosas, personales, provocativas, servidas en bandeja a la que muchos de los invitados, confusos ante la novedad de los ingredientes, dan la espalda” (Fernández Cubas, en Gombrowicz, 2001a: 13). Asimismo, valen las consideraciones hechas al hablar de la serie de obras menores de Gombrowicz-escritor pensado en los términos de agente o sujeto social. Para referencias a este primer libro de cuentos publicado en 1933, véase: Rússovich (2000: 364); Gombrowicz (2001a: 12-13).

¹¹ Esta operación es extensible al resto de sus novelas.

¹² A propósito de esta revista, su director y la colaboración regular de Gombrowicz, podemos leer: “En Maisons-Lafitte, cerca de París, se encuentra la revista más importante de la emigración polaca, *Kultura* (fundada en 1947), y la principal editorial, L’Institut Littéraire, ambas empresas dirigidas por Jerzy Giedroyc. Gombrowicz colaboró regularmente en *Kultura* desde 1952 hasta su muerte, en 1969. Esos artículos reunidos en libro formaron los tres tomos del *Diario*” (Rita Gombrowicz, 2008: 204).

¹³ En lo que sigue, cada vez que se cite *Ferdynand* (2004b) se consignarán únicamente sigla y número de página según el siguiente esquema: (F: x).

¹⁴ Ámbito de lo íntimo, de la propia experiencia que, tal como veremos más adelante, no solo funda y verosimiliza lo narrado sino que también puede pensarse como una dimensión antropológica y, por lo tanto, universal alejada de los sistemas culturales nacionales. Del mismo modo, dado que “pretendidamente” se habla desde el ámbito de lo privado, el sujeto social se ubica a sí mismo como objeto de escritura en el nivel de lo ficcional junto a “las personas de sus héroes”.

¹⁵ Cuando hablamos de estructura hacemos referencia a la división de la novela en tres grandes partes y a las interpolaciones de dos cuentos (“Filifor forrado de niño” y “Filimor forrado de niño”) y de dos prefacios sobre estos últimos entre cada una de ellas. Véase: Gombrowicz (2004b).

¹⁶ La filiación y el conocimiento del texto de Cervantes, también se manifiesta en el nivel de los procedimientos narrativos utilizados. Esto es: al igual que en el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, donde el protagonista es desdoblado mediante la adición de Sancho Panza en quien también por momentos se delega la voz, en las novelas de Gombrowicz podemos encontrar el mismo recurso. En palabras de Rússovich, “El personaje central de *Ferdydurke* [...] es desdoblado mediante la adición de Otro; ese procedimiento se extiende a otros personajes: Pepe y Polilla [...] Witold y Fryderik en *‘La Seducción’*, Witold y Fuks en *‘Cosmos’*, Gombrowicz y el Puto en *‘Transatlántico’* y Enrique y Pepe en *‘El casamiento’*” (Rússovich, 2000: 366).

¹⁷ Pensemos principalmente aquí en el arco de movimientos de Vanguardia que van desde el Expresionismo Alemán (1905-1923) al Surrealismo (1924), pasando por el Futurismo (1909) y el Dadaísmo (1916). Del mismo modo, también resulta pertinente no perder de vista las rupturas que las vanguardias estéticas de principios de siglo XX producen en la escritura en el nivel de la forma, el contenido y la presentación/disposición gráfica del texto en la página.

¹⁸ En este punto, cabe precisar que solo hemos consignado algunos ejemplos a modo de ilustración.

¹⁹ En la novela, se puede leer: “Los nombres de varios doctrinarios y teóricos, numerosas teorías y puntos de vista saltaban, asaltaban, batallaban y, [...] competían las concesiones y los sistemas. ¡El comunismo! ¡El fascismo! ¡La juventud católica! ¡La juventud patriótica! ¡La juventud ética! ¡Los boy-scouts! ¡La juventud heroica! La juventud cívica! [...] Fue evidente que cada partido político les rellenaba las cabezas con un ideal diferente del muchacho” (F: 71-72).

²⁰ A modo de ejemplo, véase la pelea entre los dos catedráticos –Filifor de Leyden y Anti-Filifor de Colombo– narrada en “Filifor forrado de niño” (F: 113-127).

²¹ En este punto, y dado su conocimiento sobre la poesía, el enunciador construido en *Ferdydurke* va más allá y agrega: “después de meditar un rato logré traducir a un idioma comprensible el contenido de la siguiente estrofa: EL VERSO ‘Los horizontes estallan como botellas/ la mancha verde crece hacia el cielo/ me traslado de nuevo a la sombra de los pinos/ y desde allá/ tomo el último trago insaciable/ de mi primavera cotidiana’. MI TRADUCCIÓN ‘Los muslos, los muslos, los muslos/ los muslos, los muslos, los muslos, los muslos/ Los muslos, los muslos, los muslos, los muslos’” (F: 187). Cita que, no solo da cuenta de una postura crítica ante el oficio del poeta sino que explicita también el carácter experimental de la escritura gombrowicziana. Lo señalado aquí guarda relación con una conferencia posterior a *Ferdydurke* titulada “Contra los poetas”. Esta disertación fue hecha por Gombrowicz el 28 de agosto de 1947 en la librería Fray Mocho de Buenos Aires después de la aparición en castellano de *Ferdydurke* en abril de ese mismo año. Dicha conferencia fue publicada más tarde, en 1951, en el N° 10 de la revista *Kultura* editada en París por Jerzy Giedroyc. Véase: Gombrowicz (2006).

²² Pensemos aquí en los géneros discursivos que son mencionados o llevados a la escritura en distintos pasajes de la novela: [referido a Pimko] “empezó a recitar poemas, a citar textos, a expresar pensamientos, juicios, aforismos, conceptos, todo de primera calidad y muy imponente” (F: 131). O bien: “La carta era seca: ‘No voy –escribía Pimko– a tolear más su escandalosa ignorancia dentro de lo abarcado por el programa escolar’” (F: 189). Asimismo, para otros géneros presentes en *Ferdydurke*, véase: actas (p. 115), regla-

mentos (p. 86), arias (p. 134), la prosa y la poesía (p. 173), cartas (p. 184), canción amorosa (p. 185), chistes (p. 201), la confesión (p. 309).

²³ Proceso que funciona tanto a nivel de diégesis (o hilo del relato base) como de lo metadiegtico (nivel metatextual o reflexiones del enunciadador en la historia o en paratextos, como el prólogo o los prefacios intercalados).

²⁴ Inscripción en el policial de enigma como género o architexto que resulta funcional con aquellas otras operaciones realizadas por Gombrowicz-agente para dotar a su escritura de rasgos universales que favorezcan la legibilidad de una obra excéntrica y experimental como *Ferdydurke*.

²⁵ Para una lectura *in extenso* sobre la formación filosófica de Gombrowicz, véase: (2001a).

²⁶ Y que, como remarcamos constantemente, favorecen la legibilidad de una escritura experimental y excéntrica.

²⁷ Publicado por primera vez en el año 1943.

²⁸ El texto citado constituye un fragmento de una carta enviada por Bruno Schulz –escritor polaco ligado, al igual que Gombrowicz y Witkiewicz, a la vanguardia literaria de su país a principios de la década del treinta– a Romana Halpern con fecha de noviembre de 1937. El texto original titulado “*Ferdydurke*” apareció reproducido en *L’Herne* No 14, París, 1971. La traducción citada es de Rússovich.

²⁹ Asociados, a su vez, con otros agentes sociales con los cuales se debate, discute o rivaliza.

³⁰ En palabras de Altamirano y Sarlo, las reglas de juego del hacer literario están controladas, principalmente, por agentes e instituciones que se ocupan de ello. Así, la comunidad artística se presenta como un medio estructurado y, en ocasiones, fuertemente jerarquizado, como un espacio donde el comportamiento del público y la actividad de los escritores responden a costumbres, ideas, sentimientos y gustos que difieren históricamente y según los sectores sociales. En este sentido, la imposición, difusión y legitimación de las conductas estéticas y los juicios críticos corren a cargo de un conjunto de agentes y de instituciones mediadoras: “la crítica, la educación artística, los premios, las bibliotecas, las colecciones de grandes obras, las antologías, el periodismo cultural, las academias y la universidad, entre otras instancias” (Altamirano-Sarlo, 1980: 74).

³¹ El primer libro publicado por Gombrowicz-agente en el circuito de la literatura polaca de la década del treinta.

³² En este sentido, sobre el carácter arbitrario de los grandes maestros consagrados por la cultura, sostiene Gombrowicz: “He aquí por qué a veces suele ocurrir que todos consideran a dicho poeta como grande, magnífico y maravilloso y, sin embargo, nadie nunca se ha deleitado con él” (*F*: 103).

³³ De ahí también los reparos señalados por Gombrowicz-agente y sus colaboradores en la primera versión al castellano de *Ferdydurke* (1947). En “Nota sobre la traducción”, dicen los traductores: “Dos palabras sobre *Ferdydurke* en español. La lengua usada en *Ferdydurke* se aparta de la convención general del idioma, de sus leyes, de su ritmo regular y diario [...] Se trata, por el contrario, de un nuevo y distinto enfoque del lenguaje [...] aunque en principio tomamos como norma al español literario, hemos tenido, a veces, que recurrir a palabras locales –sobre todo argentinas– puesto que *Ferdydurke* está muy lejos, repetimos, de todo academismo y purismo idiomáticos” (*F*: 24-26).

³⁴ Nótese cómo a pesar de los esfuerzos de Gombrowicz por explicar la obra, esta continúa siendo un objeto inaprehensible para los lectores, aun mucho después de su aparición en 1937. Ejemplos de ello son tanto el prólogo escrito por el autor polaco para la primera edición de *Ferdydurke* en castellano del año 1947, como el de Sabato incluido más tarde en la re-edición en castellano hecha por Sudamericana en el año 1964. A propósito de estas dificultades, en el prólogo que acabamos de mencionar, Gombrowicz sostiene: “Claro que no se trata aquí de una novela realista [...] Tampoco se trata de un libelo político, pues este libelo no tiene nada que ver con la derecha ni con la izquierda. [...] el sentido general de *Ferdydurke* escapó a muchos lectores, al extremo de que varios llegaron a dudar si *Ferdydurke* tendría algún sentido. Sin embargo lo tiene” (F: 16).

³⁵ En el mismo sentido, resultan pertinentes algunas formulaciones de Hamon sobre la verosimilitud. En palabras de este autor, en la medida en que el referente o mundo exterior no constituye un objeto de conocimiento posible, debemos regirnos por un principio de adecuación que aparece vinculado con una noción de intertextualidad. Consecuentemente con esto, la condición de credibilidad de un texto aparece ligada a una serie de valores institucionalizados que reemplazan lo real. La adecuación a estos valores que estarían en lugar del referente vendría a fundar la verosimilitud y, por lo tanto, la legibilidad del enunciado. En este sentido, los textos de cada cultura se construyen por medio de la reiteración de lo ya dicho, ya sea para afirmarlo o bien, para negarlo. Véase Hamon (1982).

³⁶ Advértase una vez más, cómo la filiación con estos modelos o géneros guarda relación con aquellas operaciones de Gombrowicz-agente orientadas a volver legible una escritura experimental como la suya a partir de la recurrencia de rasgos universales fácilmente reconocibles por el receptor.

³⁷ Esto último, dado que para algunos teóricos como Paul De Man o Robin, todo registro biográfico se formula desde un vacío, desde el lugar de una ausencia que viene a ser colmada por un relato o una narración. Véase: De Man (1984); Robin (1996).

³⁸ Lo señalado aquí, sobre los roles temáticos vale también para las relaciones de parentesco mencionadas por Gombrowicz y, del mismo modo, para los distintos tipos sociales u ocupaciones convocadas a lo largo de *Ferdydurke*, especialmente una vez que la historia se traslada al ámbito de la nobleza rural. Véase la tercera parte de la novela. Asimismo, cuando hablamos de relaciones de poder cuestionadas por Gombrowicz, lo hacemos en relación con aquellos mandatos culturales o imperativos morales que, en tanto han sido naturalizados, parecen estar fuera de discusión.

³⁹ Dicho de otra manera, la escritura gombrowicziana se caracteriza por estar atravesada por quiebres abruptos, rupturas sintácticas, movimientos de acumulación, contradicciones y hasta asociaciones insólitas. En conjunto, estos rasgos configuran una escritura inestable, intratable, difícil de trasponer a otra lengua, dado que se trata de una práctica atravesada por procedimientos vanguardistas y por la risa rabelsiana que por momentos pone en tensión no solo sus condiciones de legibilidad como novela, sino también aquellas teorías de la representación basadas en el supuesto de la transparencia del lenguaje.

⁴⁰ Una vez que la historia se traslada a casa de los Juventones, leemos: “No sé qué ‘sherlockholmesada’ empezaba a insinuarse en los cuartos vacíos, algo detectivesco penetraba el ambiente mientras estaba así, en las tinieblas, buscando cómo proseguir mi acción [...] Un rato largo me quedé en medio de la habitación aspirando la atmósfera, analizando

los elementos y buscando cómo y de dónde sacar el ingusto reinante, cómo asquerosar el ambiente” (F: 180).

⁴¹ En otro pasaje de la novela se lee: “los títulos de los volúmenes no contenían ni un comino de muslos. Sólo auroras y auroras nacientes, y nuevas auroras y la nueva alba y la época de la lucha y la lucha de la época y la época difícil y la época joven y la juventud en guardia y la guardia de la juventud y la juventud luchadora y la juventud en marcha y delante los jóvenes y la amargura joven y los ojos jóvenes y la boca joven y la primavera joven y mi primavera y primavera y yo y los ritmos primaverales y el ritmo de ametralladoras, semáforos, antenas, hélices y mi despertar y mi caricia y mis nostalgias y mis ojos y mis labios (de los muslos, ni sombra), todo escrito en tono poético [...] con atrevidas metáforas o con embriaguez del verbo” (F: 186-187). Para un ejemplo *in extenso* sobre asociaciones libres, véase “Filimor forrado de niño” y el juego propuesto *ad infinitum* por medio de la recurrencia de los aplausos (F: 229-232).

⁴² Si bien no se trata de una estrategia discursiva generalizada habida cuenta de que algunos personajes sí conservan sus modos de designación o roles temáticos a lo largo de *Ferdydurke*, igualmente estos cambios contribuyen al desgase de los sistemas de referencia internos de la novela.

⁴³ En cuanto a los cambios en los roles temáticos de los personajes, véase “La compota” (F: 157-172).

⁴⁴ Es en este sentido que Charles Simic (2006) señala en *Ferdydurke* la presencia de “Rabelais y de Voltaire, la tradición de la novela cómica y el relato filosófico” (p. 7).

Capítulo III

Trans-Atlántico, La Seducción y Cosmos: Continuidades, reajustes e inflexiones en la poética de la forma y la inmadurez, en las estrategias de veridicción y en los tópicos de la novelística gombrowicziana

El héroe de la novela es siempre el que busca un sentido; en un punto, es siempre un intelectual [...] Y siempre, el sentido es una aspiración más que un dato. No es el sentido general de las cosas sino el de la vida propia.

Piglia

Como pudo comprobarse en el capítulo anterior, la legibilidad de *Ferdynand* en condiciones distintas a las de producción está facilitada por la recurrencia de operaciones que apuntan a una generalización y que no solo estabilizan su lectura sino que, al mismo tiempo, lo inscriben en la dimensión de lo universal: dicotomías como nacionalismo/universalidad en las referencias a lo literario, madurez/inmadurez al pronunciarse sobre la condición humana, naturaleza/cultura al hablar de la tiranía de las formas, etc. constituyen oposiciones que pueden ser reconocidas por un receptor ajeno al escenario polaco de entreguerras donde se produce la primera novela de Gombrowicz-agente. Estas operaciones funcionan de manera solidaria con otras que también aseguran la legibilidad de *Ferdynand*. Entre ellas, principalmente se destacan: a) la autoconstrucción del enunciadador como escritor profesional que se apoya de manera reiterada en su propia experiencia y en el rol temático que se asigna a sí mismo desde el inicio de la historia, b) la verosimilitud del enunciado, y c) la transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética que es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en esa época. En conjunto, estas operaciones sumadas a todos los enunciados meta-textuales y textuales referidos a la escritura y puestos en boca del enunciadador –definido por el rol temático de escritor– devienen en una estrategia de autoconstrucción, verosimili-

zación pero, sobre todo, de gestión de una competencia que el agente social se asigna a sí mismo desde las páginas de su primera novela.

Y puesto que lo que nos interesa es precisamente la forma en que Gombrowicz-agente define su *identidad social* en el campo literario argentino en el período 1939-1963 y que la publicación en castellano de *Ferdynand* en 1947 y su difusión en este ámbito específico es una acción orientada en tal sentido, cabe preguntarse qué ocurre con aquellas operaciones al compararlas con los rasgos que caracterizan al resto de las obras escritas por el mismo escritor polaco en la Argentina. Vale decir, cabe plantearse si en *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964) esas operaciones se mantienen, se matizan, se expanden como modos del agente de gestionar la propia competencia en un momento dado de su trayectoria a partir de la propia experiencia y de las percepciones que tiene acerca de lo posible, pensable y accesible para él. Del mismo modo, tal como apuntáramos en otro momento, cabe atender a la relación que existe entre esta novelística –y su eficacia como acción– y este proceso de gestión realizado por Gombrowicz-agente en el medio local.

Ahora bien, como lo hemos señalado al cerrar el capítulo anterior, el universo ficcional gombrowicziano presenta de manera recurrente algunos aspectos/operaciones tanto a nivel temático como en lo que hace a “comportamientos de escritura” (Rússovich, 2000: 367) que no deben entenderse solo en el sentido de variaciones sino más bien de inflexiones, matices y reajustes que se dan en el interior de la poética de la forma y de la inmadurez gombrowicziana. De esta manera, al tiempo que las novelas se presentan como repeticiones de lo ya dicho –en una suerte de adecuación a un modelo estable de escritura–, también introducen realces, expansiones y reajustes que aportan algún elemento inédito o novedoso al mundo ficcional de Gombrowicz-agente. Esto es: a la par de temas que apuntan a lo general/universal y que configuran una línea isotópica reconocible que favorece la legibilidad, del mismo modo pueden hallarse otros tópicos o bien inflexiones en su tratamiento y en la forma en que se estructura como enunciado cada novela. En otros términos, junto a temas complementarios como lo son “la incesante formación del individuo por fuerzas que provienen de otros hombres [y] la intersubjetividad formante y deformante que [en palabras de Rússovich] Gombrowicz designaba como la esfera del ‘entre’” (Rússovich, 2000: 362), pueden reconocerse procedimientos narrativos o “compor-

tamientos de escritura” que van haciendo hincapié en distintas zonas y aportando matices a una forma de hacer novela caracterizada por su condición experimental. En síntesis, como sostiene Rússovich, se trata de un registro pesimista y desolado, en cuanto línea isotópica, mixturado con “la risa rabelaisiana, la música de una escritura compleja y sutil, los procedimientos vanguardistas más ricos, la parodia, la ‘carne’ de las palabras y un extraordinario impulso poético” (2000: 367), donde el sujeto no es más que el resultado de una forma que le viene de otra parte, del afuera, del encuentro y choque entre naturaleza y cultura (Rússovich, 2000: 366).

Al examinar las novelas que completan el corpus vamos a encontrar buena parte de aquellas operaciones presentes en *Ferdydurke* que favorecían su legibilidad. Por esta razón, dado que tanto las formulaciones que apuntan a lo general/universal como la configuración de Gombrowicz en los términos de escritor constituyen la clave de la primera novela cabe analizar qué ocurre con estos aspectos en *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos*.

Llegados a este punto, vale introducir las siguientes consideraciones: a) el análisis que sigue está estructurado en dos grandes ejes los cuales, a su vez, dan cuenta de operaciones que deben entenderse como partes constitutivas de las estrategias de gestión realizadas por Gombrowicz como agente social. b) Estos ejes son, por un lado, la auto-configuración del enunciador como escritor y las estrategias puestas en juego en esta construcción, sobre todo, las referidas a la competencia en el orden del “saber” y del “saber hacer” literatura. Por otro lado, la segunda línea que estructura el examen de las novelas guarda relación con los procedimientos de verosimilización presentes en ellas ya que construir enunciados que resulten creíbles favorece las posibilidades de influir en el otro y de cautivarlo. Del mismo modo, el estudio de las estrategias de veridicción nos permitirá observar la recurrencia o no de aquellas operaciones –reconocidas en *Ferdydurke*– que apuntan a lo general/universal y garantizan la legibilidad. c) Dado que examinaremos ambos ejes a lo largo de este capítulo, comenzaremos, en un primer movimiento, estudiando las características del enunciador construido en los textos que completan el corpus, en especial, todo lo referido a sus conocimientos sobre literatura y el oficio de escribir. A continuación, en un segundo movimiento, se analizarán las estrategias de veridicción y los tópicos presentes en la novelística gombrowicziana escrita en la Argentina. Tanto en uno como

en otro eje, se examinarán las recurrencias y cambios efectuados en las novelas entendiendo que estas operaciones pueden ser consideradas como modos –implementados por Gombrowicz– de gestionar la propia competencia. Con un agregado más: puesto que no podemos agotar la multiplicidad de operaciones puestas en juego en las novelas, nos concentraremos solo en aquellos aspectos que resulten significativos para sostener nuestra hipótesis de trabajo¹. Y si lo que está en la base de nuestra indagación tiene que ver con la identificación de recurrencias, matices e inflexiones puestos en juego en la práctica de la escritura realizada por el agente polaco, el análisis de *Ferdydurke* formulado en el capítulo anterior constituye una referencia obligada para considerar y avanzar en el trabajo.

Nuevas consideraciones acerca de Gombrowicz como sujeto textual

Tras una primera aproximación al resto de los textos, comienzan a vislumbrarse algunas notas particulares que definen por dónde pasan los puntos de inflexión, los matices o lo novedoso que se introduce en cada novela que completa la serie. Estos aspectos tienen que ver, principalmente, con cuestiones de género y con las retóricas/estéticas con las cuales se trazan filiaciones o bien con linajes literarios y filosóficos que, al tiempo que funcionan en el nivel del contenido, también desencadenan procedimientos de escritura en el plano de la forma.

Antes de concentrarnos en el abordaje de los sujetos textuales propiamente dichos, resulta necesario realizar una serie de precisiones a propósito de *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* a los fines de orientar y enmarcar el desarrollo que sigue. En este sentido, parafraseando a Rússovich, puede sostenerse que una de las señas que distingue *Trans-Atlántico* (1953) es su condición de obra más “patriótica y valiente” en relación con las otras (Rússovich, 2000: 368). Aunque la nota particular que la diferencia del conjunto pasa más bien por la forma visible de la novela como enunciado ya que es la resultante de una multiplicidad de recursos retóricos que terminan por plasmarse en un texto barroco. Así, la dinámica de los mecanismos formales y retóricos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones *ad infinitum*, entre otros, junto a los giros caprichosos del lenguaje contribuyen –por medio de una secreta correspondencia que

fusiona en un todo los elementos más dispares y heterogéneos— a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos².

Si nos detenemos ahora en *La Seducción* (1960), quizá el aspecto capital que la define y la destaca tiene que ver con la presencia de una compleja red de sentidos en clave literaria y filosófica que, al tiempo que traza filiaciones y la inscribe dialógicamente en una tradición escrituraria y de pensamiento determinada, genera procedimientos narrativos plasmando a través de ellos una forma verbal donde logran coexistir un marcado pesimismo junto a la risa, propia de la cultura popular de la Edad Media, tomada del *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais³.

Por último, *Cosmos* (1964) asume la forma de una novela policial en la que “sus investigadores no saben lo que buscan [e] ignoran al autor de un crimen que nadie cometió” (Rússovich, 2000: 367). Según declara Gombrowicz, constituye “una novela sobre la formación de la realidad” (Gombrowicz, 2004a: 7) en la medida en que todo policial no es más que un intento por organizar el caos. De ahí que el hilo conductor que ordena el relato sea una indagación constante sobre cuál es el sentido de todo lo que pasa, cuál el de aquello que llamamos realidad. De acuerdo a Gombrowicz, el todo en cuanto caótico, resulta imposible de (d)escribir pero no más que el cosmos o el mundo del orden. Como es de esperar, volvemos una vez más a una de las constantes gombrowiczianas, vale decir, al problema de la forma y la definición de la subjetividad desde un afuera ajeno al individuo. En otras palabras: en *Cosmos* se reafirma el hecho de que ninguna existencia tiene sentido en sí y por sí misma.

En síntesis, aparece una redundancia en los aspectos nucleares de la poética de la forma y la inmadurez y, al mismo tiempo, reajustes, acentuaciones, matices e inflexiones que, de manera progresiva, van enriqueciendo el universo ficcional de Gombrowicz-agente. Notas particulares, reconocibles en cada novela que, como acabamos de reseñar, van desde estéticas y géneros como el barroco y el policial, por un lado, hasta filiaciones con la literatura y la filosofía, por otro, en una suerte de indagación acerca de nociones afines a estos campos disciplinares. Por este motivo, junto a reflexiones sobre el problema de la forma y del sentido, la realidad, el cosmos, el caos, podemos hallar formulaciones o pronunciamientos acerca de la ética, la moral y el deber ser que condiciona a los sujetos y los mueve a determinados recorridos considerados

como válidos o posibles por la cultura. Y por lo mismo, desde un comienzo puede advertirse la recurrencia de operaciones que apuntan a lo general/ universal y favorecen su legibilidad.

Y puesto que de lo que se trata es de proponer/imponer sentidos y que todo enunciador se construye por oposición con otros sujetos textuales con los cuales se disputa el “poder de la palabra” (Charadeau, 1984: 174 en Costa-Mozejko, 2002: 30), nuevamente se hacen visibles estrategias que están orientadas a dar cuenta no solo de una competencia de Gombrowicz en cuanto al “saber” y “saber hacer” literatura, sino también de una legitimidad mayor en relación con aquellos enunciadores con quienes se disputa ese poder. En este punto, arribamos entonces al análisis de las estrategias involucradas en el proceso de legitimación del enunciador que asume el lenguaje.

Acerca de la conjunción con el saber de la cultura letrada

Uno de los primeros aspectos que cobra fuerza en relación con el saber propio de la cultura letrada es, una vez más, la auto-construcción de Gombrowicz en los términos de escritor de ficciones. Esta configuración del enunciador se da de manera más visible en *Trans-Atlántico*, aun cuando también aparece de forma más velada en *La Seducción* y, de manera tácita o indirecta, en *Cosmos*. Ligado a lo anterior, un segundo aspecto que resulta significativo y que está fundado en el rol temático de escritor, es la presencia de una operación –ya manifiesta en *Ferdydurke*– que consiste en la presencia de meta-textos que, en principio, intentan estabilizar y orientar las operaciones de lectura del “tú” enunciatario, en la medida en que las ficciones producidas por Gombrowicz-agente poco tienen que ver con los modelos y las formas consagradas y conocidas de hacer literatura en la primera mitad del siglo XX. Acerca de la auto-construcción de Gombrowicz como escritor, en *Trans-Atlántico*, leemos:

El veintiuno de agosto de 1939 llegué a bordo del ‘Chrobry’ a Buenos Aires. La travesía de Gdynia a Buenos Aires fue excepcionalmente deliciosa... [...] en aquellos veinte días entre cielo y agua me había olvidado de todo [...] mi compañero, Czeslaw Straszewicz, compartía conmigo el camarote, porque ambos, como buenos hombres de letras [...] apenas crecidos, habíamos sido invitados a esa primera travesía del barco (Gombrowicz, 1986: 11)⁴.

Aunque el episodio en el que esta auto-configuración de Gombrowicz cobra mayor relevancia es en el reconocimiento –por parte de las autoridades diplomáticas polacas de Buenos Aires– de su condición de representante de las letras nacionales en una coyuntura excepcional como lo es una guerra. Estos festejos organizados por la misma Legación polaca, aun cuando forman parte de las estrategias de construcción del enunciadador como escritor y están planteados en la ficción, funcionan de manera complementaria a la *identidad social* asignada por la prensa gráfica argentina a Gombrowicz-agente en el momento de su llegada al país⁵. En consecuencia, dichas instancias de reconocimiento, recreadas en la novela, inciden en las prácticas posteriores del agente y en el modo en que gestiona su competencia tanto en el escenario argentino como más tarde en el extranjero.

Si nos detenemos ahora en la auto-configuración del enunciadador como escritor en el resto de la serie, una vez más, debe insistirse en su carácter más velado o tácito que deviene, en parte, de la fuerza del nombre propio “Witold Gombrowicz” asociado a la práctica de la literatura. En *La Seducción* se lee:

Entonces, era en 1943, me encontraba yo en la ex-Polonia y en la ex-Varsovia [...] El desmantelado grupo de mis compañeros y amigos de los ex-cafés, el Zodiak, el Ziemianska, el Ips, se reunía todos los martes en cierto pisito de la calle Krucza, y allí, mientras bebíamos, procurábamos seguir siendo artistas, escritores, pensadores... reanudando nuestras viejas conversaciones, nuestros ex-debates sobre el arte... [...] Uno chillaba: Dios, otro: arte, un tercero: nación, un cuarto: proletariado, y así discutíamos ferozmente (p. 19).

Por su parte, en *Cosmos* se observa una doble operación: mientras en el nivel de superficie Gombrowicz se configura como estudiante, la serie de saberes con los cuales se encuentra en conjunción a la par de su competencia para evaluar y describir lo que ve lo ligan a un “hacer” propio del campo de la literatura. “Hacer” reforzado por otros aspectos, tales como la pericia en el uso de tropos y recursos en el plano de la escritura. A propósito del rol temático de estudiante, leemos:

¿Ir a ver el palito? ¿Comprobar si había algo nuevo [...]? Me contenía cierta aversión hacia esta historia [...] Hundí la cabeza entre las manos y me puse a estudiar (p. 65).

¿Qué señalar entonces acerca de los saberes que ligan a este enunciador a la esfera de lo literario? En principio y, quizá lo más significativo en este sentido, sea la lógica del relato policial que atraviesa las novelas que integran el corpus, principalmente *Cosmos*, aun cuando dicha lógica también se haga presente en las demás ficciones en la medida en que con frecuencia hay una verdad cifrada que debe ser revelada o dada a conocer por el enunciador. Ya desde el prólogo de *Cosmos*, estamos en condiciones de saber que para Gombrowicz se trata de una novela policial o, más precisamente, “una novela sobre la formación de la realidad” (p. 7). Con lo cual una vez más se asiste a nueva aventura, en apariencia simple, donde coexisten de manera conflictiva temáticas relacionadas con los modos de conocimiento del sujeto, la lógica y sus astucias; lo cifrado o ajeno a la razón y al intelecto; la totalidad como problema; la discusión acerca de qué es lo real, junto a una problemática, no menor, como la del sentido. Tal como apuntamos anteriormente, la historia en *Cosmos* gira en torno a un crimen que nadie cometió (Rússovich, 2000: 367) y que, pese a esto, exige ser resuelto por su protagonista. Así, a partir del encuentro de un gorrión colgado a la vera del camino, comienza un juego de asociaciones forzadas *ad infinitum*, alimentadas por las deducciones y los razonamientos de Gombrowicz quien, en esta ocasión, es secundado en su búsqueda de la verdad por el personaje de Fuks. En relación con este primer contacto con el gorrión ahorcado, leemos:

Arriba, entre las ramas, había algo; algo se destacaba, algo extraño, intruso e indefinible... algo que también mi compañero [Fuks] estaba observando [...] Era un gorrión colgado de un alambre. [...] Algo absurdo. [...] algo que proclamaba a gritos su excentricidad y señalaba acusadoramente una mano humana [...] todo se concentraba de golpe en ese gorrión [...] Y él reinaba en su total excentricidad (pp. 12-13).

Se trata de una serie encadenada de razonamientos del enunciador quien, a lo largo de este proceso en relación con la adquisición de conocimientos sobre aquello que se resiste a ser descifrado, parte de pistas, indicios y señales que devienen en signos que fijan una dirección, un camino a seguir en la tarea investigativa. Así, sobre la base de un conjunto de indicios, Gombrowicz realiza evaluaciones a través de las cuales se van efectuando asociaciones progresivas sustentadas en la lógica que vendrían a manifestar su capacidad o pericia para leer las distintas si-

tuaciones que se le presentan a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, estos juicios de valor también darían cuenta de su competencia para establecer relaciones entre personajes, animales u objetos, más allá de la pertinencia o no de estas⁶.

Al mismo tiempo se trata de un sistema casi obsesivo de asociaciones que, pese a su carácter forzado, no deja de tener vigencia a lo largo del relato. De esta forma, la lógica del policial de enigma se hace presente una y otra vez a lo largo de *Cosmos* y, por extensión, se hace visible – pese a todos los reparos que se puedan plantear en relación con el absurdo de las asociaciones trazadas – la competencia en el “saber” y “saber hacer” literatura de Gombrowicz evidenciado precisamente en el manejo realizado de este género.

Esta capacidad para hacer conjeturas y evaluar situaciones y personajes (junto a los caracteres de cada uno) se vincula directamente con lo que en *La Seducción* Gombrowicz designa el conocimiento literario de las personas. A modo de ejemplo, a propósito de las acciones absurdas de Karol, en esta novela se puede leer:

¡Qué absurdo, qué tormento de enigma! Sin embargo yo sabía (y era uno de los cánones de mi literario conocimiento de las personas) que se dan actos humanos en apariencia desprovistos de todo sentido, pero que son necesarios al hombre porque en cierto sentido lo definen [...] (pp. 79-80).

En palabras de Rússovich, lo que mantiene y organiza las acciones de los investigadores “es la pregunta por el sentido de todo lo que pasa y que es, tan solo, el sentido de lo que llamamos realidad” (Rússovich, 2000: 367). Como hemos puesto de manifiesto, a partir de esta irrupción fundacional que exige un sentido (el “gorrión colgado”), asistimos a una serie infinita de evaluaciones constantes del enunciador quien traza asociaciones y relaciones de lo más descabelladas entre todos los elementos (personajes y objetos) que lo rodean dado que para él el mundo es una cifra y todo está esperando ser interpretado, definido por un *logos* organizador capaz de instaurar un orden.

Como apuntáramos, la lógica del relato policial se hace presente una y otra vez, no solo para develar la verdad sobre la serie de colgamientos que siguen al del gorrión sino como una excusa para que Gombrowicz pueda pronunciarse sobre aquellos temas que le interesan tales como el problema del sentido, las posibilidades de narrar una historia,

las relaciones de lo particular con lo universal, los modos de conocimiento y el acceso a lo real.

Ahora bien, ¿en qué medida la lógica del policial también se hace presente en el resto de las novelas? ¿Hasta qué punto hay en ellas una verdad cifrada que exige un sentido? Como se sabe, las desventuras del protagonista en *Trans-Atlántico* constituyen una razón suficiente para que Gombrowicz pueda explayarse sobre temas universales como la relación entre el individuo y su Nación, el estatuto del arte, algunos temas tabúes de la sociedad, etc. Mientras que en *La Seducción* encontramos una compleja red de sentidos en clave literaria y filosófica que recorre desde Dante y la escolástica medieval al Nietzsche de *La genealogía de la moral* en donde, entre otros, el enunciador aborda problemas relacionados con la religión y la moral de los individuos. Tanto en una como en otra novela, Gombrowicz orienta su hacer después de realizar una serie de evaluaciones, al mejor estilo del policial de enigma: observa todo lo que lo rodea; estudia los caracteres del resto de los personajes; busca analogías, oposiciones, simetrías; traza relaciones; desentraña lo oculto; prevé acontecimientos y conductas; y, por último, saca conclusiones que lo acercan a una verdad que debe ser develada. En este sentido, en *La Seducción*, puede leerse:

Alcohol. Vodka. Hechos que suben a la cabeza [...] La bebida había pasado a ser nuestra higiene [...] pero yo probaba a conservar algo de mi dignidad, adaptando en la embriaguez una facha de investigador que investiga a pesar de todo [...] Y así, pues, yo investigaba [...] ¿Quién se sentaba a mi lado? ¿Alguien como yo? Ni soñarlo: [Karol] era un ser esencialmente distinto y seductor, un hijo de otra región, [...] Un príncipe y un poema. ¿Pero por qué se arrojaba el príncipe encima de las viejas? La cuestión era ésa. [...] Allí, pues, algo sombrío germinaba (pp. 73-75).

Junto a todo lo señalado sobre la lógica del relato policial, también cobra relevancia tanto el registro de lenguaje empleado en las ficciones como la referencia a elementos, tópicos y/o motivos, géneros, autores, obras, recursos y procedimientos relacionados con el oficio de escritor y el ámbito de la literatura.

En cuanto al registro, en líneas generales, puede señalarse que el lenguaje que predomina en el corpus de novelas está caracterizado por su formalidad. Se trata de un vocabulario especializado y exquisito pro-

pio de la “cultura letrada” que, por momentos, asume también formas “coloquiales” o propias de la oralidad en un intento por reproducir —a través de una lengua artificial— el habla de los distintos tipos sociales que aparecen como personajes en las historias narradas.

Si nos detenemos ahora en los distintos aspectos que vinculan al enunciador con el oficio de escribir pueden mencionarse tópicos como lo idílico, lo épico, el barroco en cuanto estética y, entre otros, el “carpe diem”. Asimismo, en el corpus de novelas analizadas pueden hallarse evaluaciones de Gombrowicz en las que se mencionan obras, autores o diversos géneros literarios. En conjunto, conforman una constelación de elementos convocados explícitamente o de forma tácita por el enunciador entre los que se destacan autores como Goethe y su *Fausto* (S: 155), Dante y su *Divina Comedia* (T: 97), o bien, *Las mil y una noches* (C: 209), respectivamente.

Entre los géneros y elementos propios del campo de la literatura también se destacan el teatro, la novela rosa, el cuento de humor, el contrapunto propio de la poesía gauchesca, las adivinanzas, los cuentos y refranes populares, la pantomima y el melodrama, el palimpsesto, o bien las referencias a la rima propia de la lírica como género, e incluso, en *Trans-Atlántico*, hasta la interpolación de versos en el texto de base (pp. 62-63).

Con respecto a la competencia en el “saber” y “saber hacer” sobre procedimientos y recursos relacionados con la práctica escrituraria vale la siguiente consideración: como mencionáramos a propósito de *Ferdydurke*, la pericia en el manejo de figuras, tropos o mecanismos de escritura se hace visible no solo a través de algunas de las evaluaciones constantes realizadas por el enunciador sino también mediante su uso en las novelas en la medida en que estas son el resultado de una práctica social de la literatura llevada a cabo por Gombrowicz-agente en un momento particular de su trayectoria en el período 1939-1963. En otras palabras, estamos frente a la reflexión y el empleo de procedimientos propios del plano de la forma entre los que, sumariamente, se puede mencionar:

- Recursos vanguardistas como asociaciones libres y juegos de lenguaje a través del uso deliberado de las reglas ortográficas, el uso de diminutivos y la marcada presencia de neologismos⁷.
- Figuras retóricas o tropos tales como prosopopeya, hipérboles, antítesis, metáforas, oxímoron o coexistencia de contrarios, comparaciones, preguntas retóricas, analogías, ejemplificaciones, paralelismos, la ironía, entre otros.

Las diferentes operaciones y estrategias relevadas hasta el momento en las novelas y ya presentes en *Ferdydurke* no solo intervienen en la construcción de Gombrowicz como escritor sino que estos saberes conforman un bagaje cultural alejado de lo local y/o nacional polaco y, por ende, configuran una formación que puede ser valorada por aquellos con la capacidad de consagrarlo. En otros términos, el rol de escritor asociado a una serie de saberes propios de lo general/universal de la cultura de Occidente constituye una estrategia de gestión de la competencia del agente puesto que da cuenta de una propiedad que puede ser requerida por quienes intervienen en la trama de relaciones de la literatura de la que Gombrowicz-agente participa en cada caso durante el período 1939-1963. Esto sumado al hecho de que la recurrencia de tales operaciones favorece la legibilidad de las novelas y, al mismo tiempo, no deja de ser una estrategia de gestión frente a sus pares escritores tanto en el escenario local como más tarde en el extranjero.

Al seguir avanzando en las consideraciones acerca de la competencia en el orden del saber del enunciador en relación con la cultura letrada y el oficio de escribir ficciones, no puede dejarse de lado lo referido a los saberes idiomáticos de los que Gombrowicz puede hacer ostentación. Y, una vez más, la lengua latina –en primer orden– y el francés –en segundo lugar– aparecen en boca del enunciador con mayor o menor intensidad, de acuerdo a cada novela que conforma el corpus analizado. Yendo de menor a mayor recurrencia de lo idiomático, *Trans-Atlántico* constituye un ejemplo en donde este recurso de legitimación apenas se hace visible (p. 114). En el caso de *Cosmos* y *La Seducción*, puede advertirse la presencia marcada del latín (C: 215; S: 37) y, en menor proporción, del francés e, incluso, algunas locuciones en lengua inglesa⁸.

Por último, antes de abordar lo que hemos dado en designar los “saberes filosóficos”, resulta necesario centrar la mirada en una serie de contenidos que hacen a la competencia del enunciador en lo que podría considerarse su auto-configuración como hombre culto habida cuenta de que se construye en filiación con saberes propios de *cultura general*. Hablamos aquí de conocimientos sobre lo jurídico, la arquitectura, la matemática, la astronomía, el arte en general, la música, la mitología y la historia, la geografía, la política, la religión, el psicoanálisis, entre otros. Estos saberes son utilizados por Gombrowicz como un sustrato que alimenta sus constantes reflexiones/evaluaciones ante los conflictos que se le presentan en cada una de las aventuras que protagoniza.

Ligado a lo que hemos llamado la “cultura general” o “universal” del enunciador surge un nuevo elemento que no puede ser dejado de lado ya que aparece en el nivel de superficie de las aventuras narradas en cada novela: nos referimos a la auto-atribución del sujeto textual de un pasado familiar vinculado con la nobleza polaca y, por extensión, con los saberes propios de esta clase social. Este hecho no solo aparece tematizado de forma clara en *Trans-Atlántico* sino que puede reconocerse también en *Cosmos* y *La Seducción*, sobre todo cuando Gombrowicz –al igual que en *Ferdydurke*– presenta/describe algunos personajes y, al mismo tiempo, evalúa sus acciones y señala cuáles son los recorridos posibles de acuerdo a la condición de clase a la que pertenece cada uno.

Al igual que en *Ferdydurke*, en el resto de las novelas analizadas el proceso de ostentación de la competencia del enunciador –que lo muestra en posesión de una cultura letrada universal– tiene como correlato otra operación no menos importante que consiste en la legitimación de Gombrowicz a partir del registro de lo biográfico, de lo vivencial, de la propia experiencia. Esta estrategia, recurrente en la novelística gombrowicziana, no solo es un recurso muy valioso para hacer creíble el enunciado y todo lo que se dice en él –como consecuencia de la cercanía con el lugar donde, por ejemplo, transcurren los hechos narrados– sino que también es generalizable a través de la valoración de lo instintivo y lo pasional. Como operación de Gombrowicz-agente, coincide además con el constante alejamiento de lo “nacional particular polaco” hacia el espacio de lo “particular individual”. De ahí la mirada crítica del enunciador –fundada en una condición de cuna que se auto-atribuye y lo liga al medio aristocrático aldeano de la campiña polaca– cuando se pronuncia –en una nueva operación de distanciamiento con respecto a lo propio o nacional– sobre las distintas clases sociales, en especial, el proletariado, los campesinos y el peso de la cultura como dispositivo de poder sobre el individuo.

Los saberes del campo filosófico

Como subrayáramos al analizar *Ferdydurke*, el sustrato filosófico de esta novela permite reconocer de manera privilegiada entre los saberes del enunciador la presencia de la obra de varios autores de la filosofía moderna tales como Descartes, Hegel, Kant, Spinoza, Nietzsche, Schopenhauer, Freud, Husserl, Marx, Heidegger y Sartre, entre otros, quienes

nutren tanto la preocupación como las reflexiones de Gombrowicz sobre problemas vinculados con la conciencia del sujeto y los modos de acceder a aquello que consideramos la realidad. En *Ferdydurke*, dichos problemas se traducen en preguntas iterativas sobre los límites de la conciencia, las relaciones entre esta última y la existencia, el choque entre naturaleza y cultura, las relaciones inter-subjetivas, los márgenes de libertad del sujeto, o bien, sobre los modos de conocimiento y las posibilidades de conocer el mundo que nos rodea. Lejos de ser “tan sólo variantes en un sistema obsesional” (Rússovich, 2000: 367), la persistencia de estas temáticas en el resto de las novelas que completan la serie permite reconocer un fuerte linaje filosófico en los saberes del enunciadador que orienta, una vez más, sus formulaciones sobre aquellos temas que le interesan. Se trata de las mismas preocupaciones pero, en su tratamiento, se pueden advertir continuidades, reajustes e inflexiones en lo que hemos designado como poética de la forma y la inmadurez.

En conjunto y al igual que en el mundo ferdydúrqico, en *Trans-Atlántico*, *Cosmos* y *La Seducción* también se puede advertir con distintos énfasis la recurrencia de ideas básicas vinculadas con el existencialismo en filosofía: hablamos de la angustia, la nada, la libertad, el miedo al vacío, la autenticidad, el absurdo. Estas ideas, presentes en *El ser y la nada* de Sartre —publicado en 1943—, se relacionan con la tiranía de la forma planteada por Gombrowicz-agente ya que, según este autor, es la forma la que define al sujeto de una manera falsa y no auténtica desde un afuera. En este sentido y en consonancia con lo anterior, al presentar *Trans-Atlántico* planteamos que la nota particular que la distingue como novela es la estética barroca. Y es precisamente el barroco —como estética relacionada con el miedo al vacío— lo que le permite al escritor polaco desarrollar aquí algunos de los tópicos de la filosofía existencialista, sobre todo los referidos a la angustia, el absurdo y la vacuidad. Esta operación es formulada por Gombrowicz-agente a través de la conjunción del enunciador construido en la novela con tales saberes filosóficos.

Del mismo modo, en *La Seducción* se advierte cómo tales conocimientos crecen notablemente en complejidad en comparación con *Trans-Atlántico*. Esto, ya que no solo se recupera la oposición fundacional entre madurez/inmadurez tan cara a la poética gombrowicziana sino que, tal como se declara en el prólogo, la novela desarrolla “un caso, particularmente irritante, del mundo ferdydúrqico: el joven creando al viejo” (S: 13). Así, a la par de las ideas básicas del existencialismo, en

La Seducción, el enunciador despliega *in extenso* una formulación propia acerca de las relaciones entre los individuos, que dialógicamente entra en discusión con la propuesta sartreana:

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

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

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

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

Me parecía que la juventud era el valor más alto de la vida... Pero ese valor tiene una peculiaridad [...] en tanto que es juventud, su valor

no alcanza al nivel de ningún valor. Estas últimas palabras, [...] explican por qué no he podido arraigar en ninguno de los existencialismos contemporáneos. El existencialismo se esfuerza por reinventar el valor, mientras que para mí lo ‘sub-valioso’ [sic], lo ‘insuficiente’, lo ‘subdesarrollado’ están más cerca del hombre que todos los valores. Me parece que la fórmula de que ‘el hombre quiere ser Dios’ expresa muy bien las nostalgias del existencialismo, en tanto que yo le opongo otra [...] el hombre quiere ser joven (p. 10).

En relación con lo “sub-valioso”, lo “insuficiente”, lo “subdesarrollado”, Gombrowicz dice nuevamente que en una persona ferdydúrqica se actualiza la tensión entre madurez/inmadurez, entre cultura/sub-cultura. Esta última se encuentra estrechamente ligada a lo bajo, lo prohibido, a lo reprimible, a todas las pulsiones que resultan inconfesables para el enunciador. De ahí que en oposición a Kant y a Hegel, Gombrowicz desestime las posibilidades de una “filosofía no-erótica” al punto de afirmar su desconfianza ante todo pensamiento que se pretenda “desexualizado” (S: 14). Junto a los saberes filosóficos que acabamos de detallar y que forman parte de la competencia del enunciador, en *La Seducción* tácitamente reaparecen también dos nombres propios que guardan mucha afinidad con la poética de Gombrowicz: por un lado, el Nietzsche de *La genealogía de la moral* y por el otro, el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*.

¿Qué decir con respecto al primero de estos pensadores tan caros a la filosofía moderna? Para empezar, resultan muy significativas las formulaciones de Gombrowicz acerca de la moral del cristianismo, a la luz de la filosofía nietzscheana: hablamos de la puesta bajo sospecha de los sentimientos morales y religiosos considerados como valores “en sí mismos” por filósofos y teólogos anteriores a Nietzsche. Parafraseando a John Lechte, para el autor de *La genealogía de la moral* el principio de igualdad ideal propuesto por el cristianismo es una “igualdad fundamentalmente homogeneizadora, con una moralidad de rebaño” (Lechte, 2006: 274). Vale decir que la moral cristiana, en la medida en que tiende a lo homogéneo, no sería más que una expresión del principio de Apolo, del orden y la forma en oposición a lo dionisiaco o el principio del caos, del sueño (Lechte, 2006: 275) o bien, en términos de Gombrowicz, el ámbito de la subcultura, de la inmadurez. La filosofía de Nietzsche abre la posibilidad de que los sentimientos morales y religiosos sean abordados y leídos desde una perspectiva histórica que ponga en evidencia su

carácter temporal, sus accidentes, sus condiciones de surgimiento, sus modos de funcionar en la sociedad. El pensamiento nietzscheano no solo deviene en crítica de los valores morales cristianos que no tendrían un origen divino sino que deja al descubierto cómo sirven a propósitos de dominio, o lo que Nietzsche llama la “voluntad de poder” (Lechte, 2006: 276). En consecuencia, si para el filósofo alemán es válido afirmar que la filosofía ha negado la vida en la esfera del conocimiento, del mismo modo el cristianismo lo ha hecho en la esfera de la moralidad al imponer una igualdad homogeneizadora. Aquí, la filosofía de Nietzsche se centra sin piedad en el rol y el peso de la culpa cristiana sobre la conciencia de los hombres (Lechte, 2006: 276).

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

¿Cuáles son los ecos, en *La Seducción*, que dan cuenta de los saberes que tiene el enunciador construido en ella sobre la filosofía nietzscheana? En primer lugar, tal como sostuvimos, en la novela se manifiesta la necesidad de la imperfección, de lo ilícito, de lo inacabado por parte del hombre que sucumbe ante este orbe en sintonía con el principio del caos de Nietzsche. Como es de esperar, los temores y reparos propios —como la culpa— ante los mandatos culturales de la adultez, entre ellos los de la religión, mueven a los sujetos —en este caso, los personajes— al respeto del “deber ser” y de los imperativos de la vida en sociedad, sobre todo de aquellos que se vinculan estrechamente con la moral cristiana (S: 96). Sin embargo, también la religión presenta limitaciones frente al ateísmo entendido aquí como principio anti-esencialista. Si atendemos a *La Seducción*, en ella puede encontrarse una tensividad entre catolicismo y ateísmo que en la ficción se resuelve a favor de este último, encarnado en Fryderyk. Este personaje logra horadar la fe y las virtudes de doña Amelia quien en la novela representa un ícono de los sentimientos morales y religiosos (S: 104-119). Por lo tanto, aquello que precisamente el espíritu católico no puede dominar, da paso a la inmoralidad, entendida como la ruptura de los mandatos culturales, ya sean morales, ya sean religiosos. Esta ruptura o trasgresión también tiene lugar en la novela, sobre todo, en aquellas acciones que rozan la inmo-

ralidad y que, por lo mismo, no se atienen a los imperativos que rigen el mundo de los adultos.

Al aproximarnos ahora a los saberes del enunciador sobre la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación*, cabe recuperar el correlato trazado por Rússovich entre *La Seducción* y la obra teatral *El casamiento* (1948) también escrita por Gombrowicz-agente. En esta pieza dramática su protagonista sueña y, según anota Rússovich, “sabe que sueña, sabe que vive, como si encarnara las ideas de Schopenhauer en el mundo de la representación” (2000: 366). Para el crítico, algo semejante ocurre en *La Seducción* dado que el personaje de Fryderyk también sería una criatura de sueño:

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

En suma, al abordar los saberes filosóficos presentes en *La Seducción* nuevamente insistimos en la complejidad creciente de tales contenidos que conforman la competencia en el orden de lo cognitivo de Gombrowicz y nutren las posibilidades del intercambio dialógico con otros enunciadores posibles. Al respecto, dice Rússovich:

[...] es evidente el linaje filosófico: una marca metafísica recorre el texto, desde Dante y la escolástica medieval, al Nietzsche de la Genealogía de la moral, [...] Por supuesto, Schopenhauer, que abrevaba en Goethe [...] y éste en Spinoza [...] Desde luego, estas ideas conforman una red de sentido [...] que generan procedimientos para narrativizarlas (fracturas sintácticas, cortes abruptos, sorpresas verbales), lo cual se vincula con cierta concepción schopenhaueriana del arte, como único modo de eludir la fatalidad del tiempo (pp. 366-367).

Por su parte en *Cosmos*, a la par de las ya mencionadas ideas básicas de la filosofía existencialista, las reflexiones del enunciador están orientadas también por una serie de saberes relacionados con las teorías de la representación, el problema del sentido, la discusión en torno a los modos de conocimiento y las operaciones de la lógica como medio de acceder a lo real, entre otros temas del dominio de la filosofía. De

acuerdo a Rússovich, en *Cosmos* “predomina la idea de que ninguna Existencia determinada por la oposición tiene sentido en sí y por sí misma” (2000: 367). Por el contrario, para que haya sentido tiene que haber otra existencia y entre ambas, por acción recíproca como consecuencia de las relaciones intersubjetivas, “algo quedará firme y estable; algo acontecerá y, por sobre todo, será ‘dicho’; una palabra, un ‘logos’ organizador, un verbo. Lo que ocurra [podrá ser] relatado” (2000: 367). De lo anterior se desprenden dos aspectos significativos: en primer orden, la afirmación según la cual no cabe la posibilidad de hablar de existencias que tengan un valor “en sí y por sí mismas”, tesis que guarda afinidad una vez más con la teoría existencialista de Sartre sobre el “regard d’autrui”. En segundo lugar, la necesidad de una categoría, de un concepto, de un verbo, de un “logos” que sea capaz y venga a conjurar el desorden propio del principio nietzscheano del caos. Y aquí es donde surgen tres núcleos significativos en las formulaciones presentes en *Cosmos*: a) las astucias de la lógica y los modos de conocer lo real; b) la necesidad de un sentido que ordene el mundo y, ligado a esto último, c) el problema de la forma.

Al concentrarnos ahora en las ideas del existencialismo que se manifiestan en la última novela, encontramos que predominan tres: el absurdo, la angustia y el sentido de lo vacío o de la nada.

Si volvemos sobre los tres núcleos problemáticos ya presentados al hablar del principio nietzscheano del caos o de lo dionisiaco no deben perderse de vista los siguientes aspectos: para empezar, la aventura del protagonista junto al personaje de Fuks evidencia la imperiosa necesidad del hombre de ordenar el caos existencial que lo rodea y, al mismo tiempo, pone bajo sospecha los medios a través de los cuales se ordena y se accede al mundo. Cabe preguntarse entonces si el verosímil construido como relato de base en *Cosmos* puede entenderse como una versión posible de la realidad que le permite a Gombrowicz-agente, a través del simulacro de sí formulado en el texto, participar en la polémica en torno al problema de la representación y el estatuto de lo real.

En principio, y a la luz de algunos lineamientos ya presentes en otros trabajos (Cardozo, 2006, 2007a), consideramos pertinente ordenar el desarrollo que sigue alrededor de tres ejes distintos aun cuando están imbricados y, por consiguiente, guarden estrechas relaciones entre sí:

- *Primer eje*: saberes del enunciador sobre algunos problemas con-

cernientes a las teorías de la representación como el estatuto de lo real, el problema de la forma, la necesidad de instaurar un orden y la mirada frente a lo naturalizado en la cultura.

- *Segundo eje*: saberes acerca de la problemática del sentido.
- *Tercer eje*: saberes en relación con los modos de conocimiento, las limitaciones de la razón y de los sentidos como la mirada y, finalmente, las astucias de la lógica.

Al abordar el primer eje, ya desde el prólogo se nos advierte sobre los problemas que subyacen en *Cosmos*: “¡Qué de aventuras, qué de incidentes con lo real durante esta inmersión en el fondo de las tinieblas!” (p. 7). Estos incidentes advienen cuando en el orden de la realidad irrumpe algún fenómeno que resulta un exceso y que, por eso, exige un sentido que lo vuelva aprehensible, dominable. Con ello ingresan los saberes del sujeto textual enunciados en el segundo eje. En este punto puede pensarse cómo en la novela la excentricidad de un gorrión ahorcado desencadena una serie de asociaciones forzadas y arbitrarias que intentan conformar un sentido. Algo semejante ocurre con la cifra latente u oculta en la relación trazada por Gombrowicz entre las sugestivas bocas de Lena y de Katasia (C: 49), las cuales también vienen a exigir un significado:

Trazo dos puntos de partida, dos anomalías muy distantes una de otra: a) un gorrión colgado; b) la asociación entre la boca de Katasia y la boca de Lena. Estos dos problemas exigen un sentido. El uno penetra en el otro tendiendo hacia la totalidad. De este modo comienza un proceso de suposiciones, de asociaciones, de investigaciones, algo que va a crearse [...] [y esto] exigirá una solución [...] buscar una Idea que explique, que imponga un orden (C: 7).

Por consiguiente, lo real surge a partir de un “logos” organizador, de una palabra, de un verbo que impone una forma, un sentido, aun cuando este último se vea constantemente amenazado por el caos o lo excesivo. Dicho de otro modo, aquello que concebimos como la realidad está en una perpetua definición a través de distintas operaciones intelectuales ligadas con los saberes mencionados en el tercer eje. De ahí que, cada tanto, se puedan percibir fisuras, ritmos furiosos y acelerados, fracturas, acontecimientos que buscan una forma que los contenga. Y como es de suponer, una vez más, surge la imperiosa necesidad de do-

minar lo real, de domesticarlo, de darle una forma, de asignarle un sentido. No obstante, las astucias de la lógica y las operaciones intelectuales muchas veces no alcanzan a dominar todos los fenómenos; es más, en algunas ocasiones, lo excesivo del mundo se resiste al “logos” organizador e, incluso, resulta inaccesible al sujeto. Es en este sentido que, en *Cosmos*, Gombrowicz sostiene en un momento de la historia que cada cosa que observa lo lleva a otra cosa, a tal punto que tras todo objeto se esconde uno nuevo y que el mundo es, en realidad, una suerte de biombo, algo indescifrable que cada vez se encuentra más lejos de su capacidad de aprehensión (C: 72).

Ahora bien, ¿cómo imponer un orden que, al mismo tiempo, se traduzca en un sentido? ¿Qué operaciones intelectuales entran en juego? Tal como planteáramos en otras ocasiones, en *Cosmos*, la forma define tanto a los sujetos como al mundo:

De ahí que podamos encontrar una oposición entre causalidad (entendida como asociación de fenómenos) y azar. De ahí también la existencia de operaciones que el escritor polaco designa como ‘astucias de la lógica’ en su afán por organizar el caos tales como las analogías, las oposiciones, las simetrías, etc. Con un agregado más: se trata de una lógica que establece un orden a partir de la repetición (Cardozo, 2006: 5).

Se trata de una lógica “en la que el sentido evoca el momento que antecede a la instauración de un orden por la repetición” (García, 1992: 12). Así, puesto que para Gombrowicz la materialidad del mundo no tiene un sentido dado de antemano, aun cuando este se incorpore más tarde al orden de los cuerpos, la realidad no tiene nada que ver con “dicha materialidad del mundo” (García, 1992: 12). Solo cuando uno vuelve sobre un objeto aparentemente sin importancia la cosa empieza a cargarse de sentido y la cosa, cualquiera sea, aparece siempre sobre el fondo de una ausencia.

¿Dónde ubicar la forma en relación con las subjetividades? ¿En qué lugar se origina? Según Gombrowicz, nace “del contacto fortuito entre los hombres [...] pero no se trata de aconsejar desenmascarar nada, puesto que detrás de la máscara no existe ningún rostro” (García, 1992: 20). Entonces, ¿de qué manera un sujeto se reconoce y es reconocido? Solo la relación con el otro –y lo otro– determina la aceptación de la realidad dado que entre un sujeto y los demás siempre se encuentra la forma: “el sujeto será entonces eso que hay entre la forma y el otro”

(1992: 31). Se trata pues de una forma, de un orden que justifique lo que nadie está en condiciones de saber y que lejos de describir el mundo instaure lo que hay en él.

En este punto de su reflexión, Gombrowicz señala las trampas y los riesgos que subyacen a toda forma. Nuevamente, los reparos tienen que ver con los límites del conocimiento, con aquello instituido “como natural” por la cultura, con el problema de los significados posibles y con la imposibilidad de salirnos del lenguaje.

Así, frente a la fragmentación del conocimiento y la incapacidad por conocer el Todo, frente a la amenaza del desorden y la anarquía, se instalan las formas o el imperio de la Forma ya que, conforme a Gombrowicz, inexorablemente “somos creados por la forma; somos productores de la forma [y] somos degradados por la forma” (García, 1992: 20). Vale decir: existe una forma que deforma y el resto es silencio. Por esta razón las novelas pueden ser leídas como investigaciones policiales que, conforme a García, tratan de “abrirse paso de la Irrealidad a la Realidad” (1992: 19) en un afán por entender de qué manera el lenguaje, o ese “logos” introduce un orden en torno a una idea capaz de conjurar y organizar el caos.

Por último, resulta necesario destacar dos elementos más presentes en *Cosmos*: 1) El tópico de la moral para pronunciarse sobre aquellas conductas de los personajes que se vinculan con lo prohibido y con lo que “debe ser” reprimido según los mandatos culturales de la sociedad. Pensemos en las actitudes punibles de León o de los Lulos en relación con los placeres eróticos por oposición a la conducta de la Sra. Wojtys, quien preserva los principios morales en todo momento. 2) En la novela se manifiestan además, aunque de forma tangencial, conceptos de la filosofía epicúrea y del estoicismo.

Al presentar los aspectos teóricos que orientan nuestro análisis dijimos que, en todo texto, se hace manifiesta una competencia por la imposición de sentidos entre el enunciador –en este caso, el simulacro de sí construido por Gombrowicz-agente en sus novelas– y distintos enunciadores presentes en otros textos con los que aquel polemiza. Y si toda práctica discursiva produce un enunciado que se construye en relación con normas y modelos institucionales que los enmarcan en géneros y formaciones discursivas determinadas, no puede perderse de vista que la auto-construcción de Gombrowicz como escritor en los textos que conforman su novelística tiene que ver con una estrategia de gestión de

la propia competencia. De esta manera, los enunciados textuales y meta-textuales relacionados principalmente con la literatura y el arte de escribir por un lado, al igual que aquellos referidos a autores de la filosofía moderna y contemporánea como Sartre, Nietzsche y Schopenhauer, por otro, no solo dan cuenta de la importancia que tiene mostrarse como enunciator “culto” y conocedor de estéticas, teorías y del pensamiento de autores valorados sino que configuran el rol temático creíble de escritor profesional. Al mismo tiempo, tales operaciones especifican el sistema de relaciones en el que el escritor polaco quiere ser reconocido e incorporado durante el período 1939-1963, primero en la Argentina, más tarde en el extranjero por medio de esa trama de relaciones ubicada en París a la que accede regularmente hacia principios de los cincuenta una vez que comienza a colaborar en la revista *Kultura*. Con un agregado más: esta estrategia gombrowicziana de construcción de sí mismo como “hombre de letras” orientada ahora a defender o mejorar su posición en este nuevo sistema ubicado en el extranjero, autoriza el análisis de las polémicas del enunciator configurado en las novelas con otros enunciatadores y su relación con el destinatario.

Gombrowicz versus otros enunciatadores y sus relaciones con el destinatario

Tras el estudio de las polémicas de Gombrowicz con otros sujetos, se pone en evidencia que los prólogos que preceden a cada historia constituyen una plataforma privilegiada desde la cual no solo se discute sobre las formas correctas de escribir literatura, sino que también se intenta orientar la interpretación que debe hacerse de los textos. En efecto, son meta-reflexiones que, muchas veces, recuperan juicios propios sobre las obras. Por ejemplo, en *Cosmos*, las palabras preliminares son “fragmentos” tomados del *Diario (1953-1969)* (Gombrowicz, 2005) en donde se ofrece una serie de evaluaciones que van acompañando la génesis y el proceso de escritura de una obra, presentada al “tú” enunciatario como “una especie de novela policial” (C: 7). Por su parte, en el prólogo a *La Seducción* se lee: “Por lo demás, ya he hablado de todo eso, por lo menos en mi *Diario*, por ejemplo en un pasaje sobre el Retiro de Buenos Aires (1955)” (S: 10).

En este sentido, después de examinar los distintos prólogos, progresivamente comienza a advertirse la importancia que le asigna el

agente social a la correcta interpretación de sus novelas, a tal punto de explicar en exceso. Estos comentarios pueden ser entendidos como una forma de salir al cruce de los juicios críticos adversos formulados por las “tías culturales” o especialistas en la materia, tanto los ubicados en el campo literario argentino como en el extranjero⁹. De ahí que el enunciadador devenga en una suerte de exégeta de su propia obra; de ahí también todas las coordenadas ofrecidas para estabilizar la instancia de recepción de sus textos. En relación con las interpretaciones “incorrectas” de sus obras, declara Gombrowicz:

Aparentemente no debía ya temer al rugido de la indignación... El primer encuentro de *Trans-Atlántico* con los lectores [el público, la crítica especializada] tuvo lugar hace algunos años, durante mi exilio [...] Debería ahora salvar otro peligro: y es que esta obra no sea leída con una visión demasiado estrecha y superficial. En vísperas de la publicación de esta novela en Polonia debo exigir una lectura más profunda y universal. Debo, porque en cierto sentido se trata de una obra que tiene que ver con la nación (*T*: 7).

Frente a la lectura incorrecta de ciertos sectores de la crítica, Gombrowicz intenta re-estabilizar/orientar la recepción de su obra y, en consecuencia, los prólogos asumen también un valor didáctico: en *Trans-Atlántico* señala que no le interesan los problemas locales sino, por el contrario, aquellos temas que adquieran un carácter universal, como la revisión de las relaciones que se establecen entre un individuo y la Nación a la que pertenece. Esta revisión funciona de manera articulada con aquellas otras operaciones recurrentes en el universo gombrowicziano que apuntan a lo general/universal como modo de favorecer la legibilidad de los enunciados. En *La Seducción*, Gombrowicz reconoce la necesidad de explicitar de nuevo su poética, e incluso de volver a formas más elementales o simples de escritura para facilitar las operaciones de recepción:

K. A. Jelénski [sic], a quien mi obra debe tantos y tan valiosos estímulos, opinaba que *La Seducción* se presenta de modo demasiado dibujado; me aconsejaba borrar algunas de mis huellas, como hacen los animales o ciertos pintores. Pero ya estoy cansado de todos los malentendidos que se amontonan entre mí y mis lectores, y de haber podido, les habría limitado todavía más la libertad de interpretarme (p. 15).

Como es esperable, los prólogos constituyen la arena de lucha en donde el enunciador también discute sobre el arte y la literatura. No solo orienta al lector sobre cuestiones de género, tono, estilo o bien, el sustrato filosófico que subyace en cada novela en particular, sino que de paso cuestiona las formas consagradas del arte y de hacer literatura: “¿Puede considerarse el arte como una labor emprendida en torno a un argumento determinado? Imagino que se trata de una pregunta impertinente” (*T*: 9). ¿Impertinente para quién? ¿Por qué motivos? ¿Acaso por el carácter experimental que atraviesa las novelas? Una vez más, irrumpen en la discusión otros enunciadores posicionados en el ámbito de la crítica, en el terreno de las llamadas “tías culturales”.

Tanto las réplicas y diferencias con otros enunciadores como las apelaciones al destinatario cobran relevancia en el interior de cada novela y, al igual que en los prólogos, se pueden identificar otras reflexiones que se ubican en un nivel distinto, por encima de cada historia narrada. Esta diferencia de grados en los textos estaría dada, ya que se trata de formulaciones acerca de la propia práctica escrituraria, en un movimiento que, según Rússovich, hace manifiesta la “conciencia de sí” (2000: 370) del enunciador, construido como proyección de Gombrowicz-agente. Estamos aquí ante una serie de meta-reflexiones que adquieren un matiz ensayístico, mixturado por momentos con el tono de la confesión —propio, a su vez, del registro biográfico—, cuya finalidad es que Gombrowicz hable de sí mismo y de su forma de concebir el arte de escribir. Tales pronunciamientos constituyen una plataforma efectiva/funcional a diversos fines, ya sea para responder a las “tías culturales” y fijar una posición teórica frente a la literatura y a distintos temas —desde la historia y la filosofía hasta el arte moderno y contemporáneo—, ya sea para orientar nuevamente al lector a lo largo de la instancia de recepción a través de juicios de valor, precisiones que rozan lo confidencial o interpelaciones que tienden a mantener la atención sobre el texto. No obstante, aunque la gran mayoría de estas reflexiones ayudan a estabilizar la interpretación también pueden encontrarse valoraciones y discernimientos sobre la práctica de la escritura, la oposición ser/parecer, entre otros. Como ejemplo de lo anterior, pensemos en *Cosmos* y en el interrogante que se plantea el enunciador acerca de las limitaciones que se presentan al contar una historia dado que la única posibilidad es hacerlo *a posteriori*, una vez que los hechos que se quieren narrar se han consumado (*C*: 39).

En este punto no deben dejarse de lado las consideraciones hechas previamente, sobre los conceptos formulados por Gombrowicz en *Cosmos* acerca de las problemáticas del sentido, de la forma, de los modos de conocimiento y el acceso a lo real, dado que estos no dejan de ser una toma de posición de quien enuncia, derivada del análisis y la reflexión de los hechos que precisamente protagoniza en la última novela. Dicho de otro modo, consideramos que las evaluaciones realizadas de tales temáticas también se ubican en un nivel distinto, por encima de la historia narrada en *Cosmos* y que, en consecuencia, pueden ser consideradas como meta-reflexiones del enunciador. Algo similar se da con respecto al tópico de la moral en *La Seducción* y en relación con el problema de los mandatos culturales que se hace presente en las tres novelas que conforman la serie.

En consonancia con lo anterior y tal como se vio al abordar los prólogos, en *Trans-Atlántico* Gombrowicz reflexiona también sobre un problema de carácter universal: las relaciones tensivas entre el individuo y su Nación de origen en tiempos de guerra. Tales reflexiones sobre el conflicto entre individuo/Nación no solo atraviesan *Trans-Atlántico* sino que, a la par de otras estrategias discursivas, constituyen una operación que apunta a lo general/universal que favorece la legibilidad del mundo ferdydúrkico construido en la novela. Con ello estamos frente a una opción del agente que debe ser entendida como un modo de gestionar su competencia y que consiste en reiterar, expandir y resaltar una serie de operaciones relacionadas con el rol temático de escritor –que el mismo Gombrowicz se atribuye– y con la búsqueda de rasgos universales que vuelvan legible una obra desconocida y excéntrica en condiciones distintas.

¿Qué más agregar al análisis de aquellas reflexiones o pasajes de las novelas destinados a orientar al lector y a estabilizar la interpretación? En principio, puede señalarse la existencia de dos tipos de apelaciones al “tú”: por un lado, algunas que ofrecen aclaraciones sobre las situaciones narradas en cada caso, o bien establecen cierta proximidad con el enunciador a través del tono íntimo o de confesión que asumen. Por otro lado, aquellas cuya finalidad es captar o bien mantener la atención del lector sobre el texto. En relación con estas últimas, podría decirse que actualizarían la función fática del lenguaje –definida por Jakobson (1975)– en la medida en que aseguran que el canal de comunicación entre enunciador/enunciario permanezca abierto¹⁰.

Resta mencionar un último aspecto que resulta significativo ya que

no solo se manifiesta en las tres novelas sino que ofrece al “tú” una afirmación insoslayable que no deja lugar a dudas: el carácter ficcional de lo narrado en cada una de las aventuras. Se trata de quiebres en el hilo del relato de base en donde el enunciador, dirigiéndose al lector, exhibe el valor de arte verbal del texto y sus vínculos con el mundo de la ficción, obturando cualquier posibilidad de confundir literatura y vida.

Ahora bien, en esta dinámica de proponer/imponer sentidos considerados valiosos, los saberes utilizados por Gombrowicz-agente para exhibir una competencia mayor en relación con aquellos enunciadores con quienes se disputa el “poder de la palabra”, constituyen solo un aspecto de este juego de relaciones. Así, los saberes que hacen a la competencia del enunciador en el orden de lo cognitivo funcionan como correlato de un segundo aspecto que también resulta valioso para configurar su legitimación frente a los demás: la construcción de un enunciado verosímil cuya eficacia frente al enunciatario y sus posibilidades de influir en él y de cautivarlo residen, precisamente, en la adecuación a lo ya conocido en el “texto general” de la cultura. Por esta vía, arribamos a la segunda línea que estructura el examen de las novelas y este capítulo, es decir, el análisis de los procedimientos de verosimilización presentes en ellas. De este eje nos ocuparemos en lo que sigue, focalizando no solo en las estrategias que vuelven creíbles las novelas que siguen a la traducción de *Ferdydurke* sino, sobre todo, en las continuidades, matices e inflexiones que se introducen en ellas en tanto formas de Gombrowicz-agente de definir –hacia comienzos de los años cincuenta– su *identidad social* en ese nuevo escenario ubicado en el extranjero con sede en París.

A propósito de las estrategias de veridicción en la novelística del período argentino

Antes de analizar las estrategias presentes en las novelas, es necesario plantear algunas consideraciones.

La primera es que el abordaje que sigue no tiene pretensiones de exhaustividad y, por lo mismo, vamos a concentrarnos solo en algunas de ellas, en especial, en las estrategias que establecen la coherencia intertextual. Esto, debido a que las cuestiones referidas a las condiciones de legibilidad y, por tanto, aceptabilidad de los enunciados son solo un aspecto más de toda práctica discursiva que, al igual que la ponderación

de los saberes del sujeto textual, forman parte del proceso de ostentación del enunciador de una competencia y legitimidad mayores frente a otros enunciadores en ese juego de luchas por la imposición de sentidos¹¹. Del mismo modo, dado que se trata de fijar continuidades o no tanto en las estrategias de veridicción como en los tópicos de la novelística gombrowicziana, nuestro punto de partida es, una vez más, *Ferdydurke*. De ahí que, en lo que sigue, concentremos la atención en aquellas estrategias de verosimilización recurrentes, para luego señalar los cambios introducidos en el resto de textos que integran el corpus. Por último, tal como sostiene Gombrowicz en *Trans-Atlántico*, puesto que tampoco pretendemos “fatigar al amable lector”, solo se citarán textualmente fragmentos de las novelas cuando lo juzguemos pertinente para nuestro análisis.

Como señaláramos, para ser aceptable, todo enunciado tiene que ser creíble y las condiciones de aceptabilidad surgen tanto de la relación del enunciado particular con los modelos culturales vigentes como de las filiaciones intertextuales/interdiscursivas que puedan definirse con textos/discursos privilegiados de la cultura en la medida en que estos también sostienen su verosimilitud. Así, mientras que en una de sus definiciones Culler (1979) sostiene que la verosimilitud guarda relación con un texto general entendido en los términos de un saber compartido que los sujetos reconocerían como parte de la cultura, para Hamon (1982) –igualmente– la verosimilitud es un código ideológico y retórico común al emisor y al receptor. De ahí que, tanto en uno como en otro autor, se trate de valores institucionalizados que reemplazan “lo real”. Por lo tanto, en función de la adecuación o no a estos, un texto resulta más o menos verosímil. Aquí es donde la verosimilitud –a través de la adecuación a lo ya dicho– asegura la inteligibilidad de todo texto y, en consecuencia, lo vuelve creíble.

Ahora bien, ¿en qué medida un texto resulta verosímil? En principio, existen dos modos de establecer la coherencia en el enunciado: ya sea a través de las relaciones intertextuales/interdiscursivas que apuntáramos recién (Culler, 1979; Hamon, 1982), ya sea por medio de operaciones que tienen lugar en el interior del mismo texto y que también vienen a fundar su legibilidad. En relación con estas últimas, Hamon (1982) habla de relaciones intratextuales o, mejor dicho, de la interacción de varios factores de orden interno –ligados a la gramaticalidad del mensaje–, es decir, de la coherencia lógico-lingüística del texto en todos sus niveles (las reglas de concordancia, de rección, de restricciones se-

mánticas, las reglas de anaforización y de sustitución, entre otras), de su estabilidad tipográfica y del respeto a ciertos códigos culturales que también definen su aceptabilidad¹².

¿Qué decir sobre las relaciones intertextuales/interdiscursivas que aseguran la legibilidad de las novelas?

Sobre la coherencia intertextual

Para comenzar, puede señalarse que en toda aproximación a la coherencia intertextual estamos ante la posibilidad de establecer relaciones a nivel sincrónico entre los textos tomados como base —en este caso las novelas del corpus— con aquellos otros producidos de manera contemporánea, como así también relaciones diacrónicas con los modelos de una tradición determinada (Mozejko, 1994), ya sean del campo del arte y la literatura, ya sean del ámbito de la historia o la filosofía. Incluso, podría pensarse que existe una diferencia de grado —tanto en las relaciones intertextuales establecidas en la sincronía y en la diacronía— como consecuencia de que no todas ellas tienen el mismo valor a la hora de asegurar la legibilidad del texto particular. Consideramos entonces que existen diferencias entre aquellas relaciones trazadas con intertextos claramente identificables —en la medida en que remiten a citas de autoridad consagradas en cada esfera de la praxis, obras, sistemas de pensamiento, géneros o modelos de escritura— y aquellas establecidas con intertextos menores solo reconocibles en el texto general de la cultura como las referencias temporales, geográficas, entre otras. En este sentido y a los fines de organizar lo que sigue, juzgamos pertinente empezar por aquellos textos clave dentro del campo de la filosofía y de la literatura con los cuales se conectan las novelas. Y aquí, valen las mismas consideraciones hechas oportunamente al hablar de *Ferdynand*. Es decir: todo lo señalado *in extenso* al hablar de las competencias en el orden del saber del enunciador a lo largo de la primera mitad de este capítulo se relaciona, de una u otra manera, con las relaciones intertextuales/interdiscursivas trazadas en cada novela en particular. Esto, dado que tales saberes dan cuenta de filiaciones y genealogías en las cuales Gombrowicz se auto-inscribe y, al mismo tiempo, de oposiciones, polémicas y distanciamientos con distintos interlocutores con quienes discute, fundamentalmente acerca de las formas valiosas de hacer ficción. De ahí que, para evitar el riesgo de repetirnos, solo se considere oportuno hacer hin-

capié en aquellos pasajes de las novelas que dan cuenta del sustrato filosófico y literario que, al tiempo que asegura su legibilidad, conecta *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* con formulaciones como la teoría de la representación de Schopenhauer o la moral nietzscheana y la estética barroca o el relato policial, para mencionar solo algunos ejemplos referidos a cada ámbito.

Los intertextos/interdiscursos filosóficos

En relación con los intertextos/interdiscursos filosóficos, basta con precisar una serie de cuestiones que, como ya apuntáramos, aparecen en las novelas: en primer lugar, la densidad de las relaciones que se establecen entre *La Seducción* como texto particular, con un amplio espectro de autores de la filosofía moderna, e incluso, con la escolástica medieval: Dante, Spinoza, Kant, Hegel, Marx, el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, y fundamentalmente, la filiación con el Nietzsche de *La genealogía de la moral*.

Del igual modo, y en segundo término, en *Cosmos*, a la par de las relaciones trazadas principalmente con aquellos discursos que abordan el problema de la forma y del sentido, los modos de conocimiento, las astucias de la lógica y el acceso a la realidad, los límites de la razón y de la mirada, entre otros, también reaparecen cuestiones vinculadas con textos que abordan para su análisis las teorías de la representación y aquello naturalizado por la cultura como los mandatos éticos y morales. Vale decir, una vez más encontramos ecos de las formulaciones de Schopenhauer y Nietzsche, respectivamente, sosteniendo las condiciones de legibilidad de la novela. Esto, sumado a las relaciones trazadas también con la filosofía del estoicismo y del epicureísmo.

Finalmente, en tercer lugar, junto a la herencia y la filiación de novelas como *La Seducción* y *Cosmos* con aspectos de la teoría de la representación de Schopenhauer o bien, con las formulaciones nietzscheanas sobre la moral, la recurrencia de situaciones y de sentimientos como la angustia, la nada o vacuidad, junto con temas como el absurdo, la incomunicación, la falta de autenticidad y de libertad del sujeto, dan cuenta, en conjunto, de una relación común a todas las novelas con la filosofía existencialista. Si bien puede afirmarse que la interdiscursividad se da con las ideas básicas de este pensamiento filosófico de la primera mitad de siglo XX, la discusión se entabla, sobre todo, con *El ser y la*

nada de Sartre publicado en 1943. Se advierte así que estas ideas, ya presentes en *Ferdydurke* (1937), acompañan al protagonista a lo largo de todas las peripecias vividas en cada nueva aventura.

Sobre las relaciones con los textos literarios

Si centramos la mirada en *Trans-Atlántico* la particularidad reside en las conexiones con el barroco en la medida en que, frente a la inestabilidad genérica que atraviesa la novela, dicha estética deviene en la clave que asegura la legibilidad del relato. En efecto, la dinámica de los mecanismos formales y de tropos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones *ad infinitum*, entre otros, junto a los giros caprichosos del lenguaje contribuyen a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos. ¿En qué sentido hablar del barroco? ¿Hasta qué punto estamos en condiciones de afirmar que constituye uno de los mecanismos de veridicción más efectivos de los actualizados en *Trans-Atlántico*? Como primer movimiento, cabe definir en qué sentido vamos a hablar sobre él o, más precisamente, qué entender por estética barroca. Junto a Laplantine-Nouss (2007), puede afirmarse sobre ella que, al mismo tiempo, es “un estilo, una época y un estado de ánimo que va más allá del siglo XVII” y cuya nota particular es su “miedo al vacío” (p. 120). Por esta razón, continúa el autor, llena todos los espacios que deben estar íntegramente decorados y multiplicados *ad infinitum*. Podría agregarse que el barroco es una de las formas que asume la multiplicidad. De ahí que, conforme a Laplantine-Nouss, se despliegue en

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

Junto a la multiplicidad, aparece también un segundo aspecto ligado a ella que es el de la ostentación:

No apunta [agregan Laplantine-Nouss] a la profundidad ni a la transparencia, sino que [la estética barroca] intenta mostrar las apariencias,

multiplicando las ilusiones [...], los efectos [...], los reflejos [...], los juegos [...], los artificios y los fuegos artificiales (2007: 121).

La estética barroca y, principalmente, la emoción ligada a ella, deja “transparentar algo de atormentado: una inquietud, una ausencia de certezas, una decepción respecto de la realidad que se colma recurriendo a la estética, hasta el desborde del esteticismo” (2007: 122). Nada más cercano que esta última cita a la situación recreada por Gombrowicz-agente en *Trans-Atlántico*¹³. Igualmente, nada más esclarecedor si unimos estas ideas con los temores planteados en el “Prólogo” de esa novela. Estos temores confesados al destinatario, deben entenderse como una suerte de aviso o “prevención” sobre la forma experimental que atraviesa este universo de ficción pero, sobre todo, en relación con la estética barroca. Esto, como consecuencia de que se trata de una estética que inunda, que desborda, que colma, que distorsiona, que deforma, en fin, que pone en jaque la novela a tal punto que Gombrowicz llega a hablar de *Trans-Atlántico* como si fuera una sátira, una crítica, un tratado, un absurdo o un drama, que, en conjunto y gracias a la lógica de la desmesura, gira en torno a la presencia de un sujeto atravesado por la soledad y el vacío extremos. Así, en medio de la historia de base, es decir, del relato de las peripecias del protagonista tras su llegada a Buenos Aires, la estética barroca aparece funcionando como procedimiento de escritura/lectura. Entre los ecos del barroco que se hacen visibles en la novela debe señalarse la ironía presente en la mirada y en las críticas del enunciador hacia la comunidad polaca y la ostentación de lo nacional en tiempos de guerra. Asimismo, el sustrato barroco se manifiesta en la irrupción del absurdo, en las repeticiones constantes, en las contradicciones, en el oxímoron, en los reenvíos intratextuales o en las metáforas inusitadas que atraviesan el relato. No obstante, la estética barroca aflora con toda su fuerza a través del sistema de reenvíos internos o de referencias orientados a estabilizar la dinámica de desvíos, pliegues y repliegues; orientados a poner freno al juego de acumulaciones, distorsiones, multiplicaciones que atraviesan *Trans-Atlántico*.

Junto a lo anterior, cabe detenerse en dos aspectos más, muy caros a la estética del siglo XVII: por un lado, la referencia explícita a la nada, a la vacuidad, es decir, el “miedo al vacío” que, conforme a Laplantine-Nouss (2007), es la nota particular del barroco. Este miedo se traduce en un afán por llenar la hoja en blanco a través de la sobreabundancia, de las

deformaciones, de la mixturación, de la exuberancia, de la acumulación, de la conjura por medio de las palabras. Por otro lado, aparecen los juegos de lenguaje, visibles sobre todo en la exagerada presencia de diminutivos, en la transgresión deliberada de las normas ortográficas, en los quiebres sintácticos pero, fundamentalmente, en el trabajo operado sobre el nivel de la forma, que adquiere su punto culminante sobre el cierre de la novela, a través de un universo de onomatopeyas que, de acuerdo a Rússovich, solo pueden entenderse en clave de ruptura (2000: 369)¹⁴:

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

En *Trans-Atlántico* también encontramos otras relaciones en clave literaria con textos y modelos de escritura contemporáneos y anteriores: en relación con el eje de lo sincrónico interesa, en especial, la conexión establecida en el “Prólogo” tanto con la crítica literaria en general como con la revista *Kultura*, el órgano de difusión con sede en París de los escritores polacos exiliados durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, como intertextos, architextos y modelos previos –tácitos o explícitos– puede pensarse en las referencias a Novalis, Dante, la gauchesca por medio del contrapunto con el escritor local, la tertulia propia de los salones literarios junto a ecos de los registros biográficos, del policial como género y de los preceptos tomados del arte vanguardista.

Al detenernos ahora en *La Seducción*, lo primero que irrumpe al analizar la coherencia intertextual con el dominio de la literatura es la auto-referencialidad de la novela con el universo ficcional del propio Gombrowicz: desde el “Prólogo” se instala el horizonte de lectura según

el cual, si bien solo se trata de una novela clásica o, en su defecto, de una “novela metafísico-sensual” (p. 13) que atañe a dos señores de media edad y a una pareja de adolescentes, paradójicamente, estamos también –en palabras de Gombrowicz– frente a un caso “irritante, del mundo ferdydúrico” (p. 13) en donde el joven crea al viejo. Con ello llegamos a un tópico familiar de la poética gombrowicziana: el problema de la forma y de las relaciones inter-subjetivas, la tensión madurez/inmadurez y las pulsiones reprimibles desde el punto de vista ético, moral y religioso como la excitación frente a lo prohibido, lo bajo, lo obsceno, lo pueril (S: 80-81, 97-98).

Del mismo modo, *La Seducción* establece conexiones con una serie de intertextos, architextos y modelos previos o contemporáneos que van desde obras reconocidas y personajes de la literatura a géneros literarios, incluyendo aquellas formas designadas por Bajtín (1990) como géneros discursivos primarios. Ejemplos de lo anterior son las alusiones a la novela como género, al teatro, a los cuentos populares, o bien, a las adivinanzas y a las cartas en tanto géneros discursivos primarios reelaborados en el interior de este universo ficcional¹⁵. En lo que respecta a obras y personajes literarios encontramos referencias a figuras como las del “don Juan” –caracterizado precisamente por su capacidad para seducir– y al *Fausto* de Goethe, a través del célebre Mefistófeles.

Tampoco puede dejar de señalarse otra vez la utilización de algunos aspectos del policial como así también una variante en las estrategias de veridicción al menos si se compara *La Seducción* con las relaciones trazadas en *Trans-Atlántico* y *Ferdydurke* con las formas experimentales, propias de la vanguardia. Esto es: mientras que en estas últimas hay una filiación manifiesta con los discursos vanguardistas, en *La Seducción* encontramos una relación architextual con lo que Gombrowicz considera una “novela de provincias al estilo polaco” (S: 14). Esta operación que conecta la tercera novela del corpus con un estilo de escritura no experimental tiene que ver con las estrategias del agente orientadas a estabilizar la interpretación de su mundo ficcional y de su escritura.

Resta, en un tercer movimiento, abordar las relaciones intertextuales/interdiscursivas que existen entre *Cosmos* y el dominio de la literatura. Para ello, otra vez resulta necesario fijar la atención en todo lo mencionado hasta aquí sobre el género policial y algunas de sus características.

De acuerdo a Elvio Gandolfo (2007), son tres relatos de Poe (1809-

1849) los que sientan las bases del género policial e incluso sus principales variaciones¹⁶. Entre los rasgos más importantes se destacan, en primer lugar, la figura del detective aficionado, opuesto a la fuerza física y la torpeza del aparato policial común, “interesado en el crimen por motivos estéticos, como antídoto contra el aburrimiento” (Gandolfo, 2007: 146-147). A esto, se suma el enigma cuya solución es difícil de hallar dada su sencillez y otros procedimientos casi teatrales, “demiúrgicos del detective, que orquesta su actuación como una obra escénica, con golpes de prestidigitador y uso abundante de la paradoja” (p. 147). El policial va modificándose con el tiempo y según cada autor, por lo cual emergen matices o variantes que no son indiferentes a la lógica del policial actualizada en *Cosmos*. Por ejemplo, en el francés Émile Gaboriu (1833-1873), encontramos un rasgo revelador: “hay una concentración en los personajes y sobre todo en el medio ambiente, con frecuencia rural” (Gandolfo, 2007: 148). Así, en el policial francés el acento parece recaer no tanto en el crimen sino en “todo lo que es novelesco y melodramático en la novela policial: el medio ambiente, la intriga, los personajes, los golpes teatrales” (Narcejac, 1958, en Gandolfo, 2007: 149). De esta manera, a medida que el género va evolucionando hacia otras formas, escritores ajenos al policial toman algunos de sus elementos y los usan como vehículos para narrar sus historias. En palabras de Gandolfo, “casi no hay narrador contemporáneo cuya obra intente una ruptura en el campo narrativo que no haya recurrido en algún momento a su arsenal de elementos” (2007: 157)¹⁷. Este arsenal, curiosamente, al ser actualizado en otros géneros cumple una función distinta o contrapuesta a la que suele desempeñar en el policial:

El enigma [agrega Gandolfo] impera por su simple poder hipnótico, sin develarse; el sistema analítico del detective sirve para derrotarlo en vez de triunfar; el culpable no es un ser humano sino una combinación de condiciones generales [ajenas a los personajes] (2007: 157).

¿Y acaso, en *Cosmos*, no estamos ante la investigación de un crimen (el ahorcamiento del gorrión) que nadie cometió? Junto con esta actualización distinta o matizada del arsenal policial –que por momentos desencadena la narración– en la última novela que completa la serie también podemos encontrar rasgos de este género: en primer lugar, el “tono científico” utilizado al evaluar las situaciones y los acontecimientos o bien, al trazar asociaciones entre elementos dispares y, en segundo

orden, la auto-configuración del personaje como “una máquina analítica, una esfinge que va develando poco a poco, a su gusto y con el mayor realce dramático posible, los pasos de su razonamiento” (Gandolfo, 2007: 151) al lector. Esta configuración se conecta con todo lo que apuntáramos acerca de la lógica del policial como modo de conocimiento al hablar de las competencias del enunciador pero, sobre todo, con lo señalado por Gandolfo acerca de la disfunción que asumen algunos elementos al ser transpuestos a otros géneros o textos contemporáneos en los que, al tiempo que quiebran el hilo del relato, se constituyen en motores de la narración. Dicho de otro modo, se convierten en nuevas formas de narrar, de manera fragmentaria, los hechos. Nada más ajustado para caracterizar *Cosmos* como enunciado, más aún si se tiene presente que, en la novela, se trata de dar cuenta de fenómenos, de “vibraciones” que exigen una forma, una palabra o un verbo que los organice, que imponga un orden y un sentido.

En definitiva, al hablar del género policial como relación architextual presente en *Cosmos* y, en menor proporción, en el resto de las novelas, lo hacemos teniendo en cuenta los reparos y matices que acabamos de enunciar. Esto es, sin perder de vista que constituye un ingrediente más que funciona como clave de lectura dentro de una forma escrituraria caracterizada por los cruces y la inestabilidad genérica, los quiebres, las rupturas, los juegos de lenguaje, en fin, por su carácter netamente experimental.

Con respecto a otras relaciones también presentes en *Cosmos* pueden mencionarse aquellas ligadas a géneros literarios o modelos. Así, encontramos referencias –tácitas o explícitas– al cuento de humor, a la novela rosa, al teatro y a las vanguardias estéticas de comienzos de siglo XX, principalmente, en el trabajo operado en el nivel de la forma a través del juego de palabras o de los neologismos. En cuanto a nociones o motivos relacionados con la práctica literaria, pueden señalarse el *carpe diem*, lo épico, lo idílico y lo pastoril junto al concepto de apoteosis. Igualmente, la novela establece una conexión intertextual con *Las mil y una noches* y, como es de esperar, con el propio universo ficcional de Gombrowicz-agente. En relación con esto último, valen algunas consideraciones a propósito de *Cosmos* que pueden ser extendidas al resto de las novelas que conforman la serie, incluso a *Ferdydurke*. Hablamos de un procedimiento narrativo que aparece como un común denominador en sus textos y que consiste en el desdoblamiento del “yo” protagonista

en un otro distinto –que hace las veces de *alter-ego*– cuya eficacia pasa por el simple hecho de ser el portavoz de aquello que resulta difícil de decir, ya sea porque linda con lo amoral y lo anti-ético, ya sea porque no es políticamente correcto en función de las distintas situaciones narradas¹⁸. Al respecto, leemos en Rússovich:

El personaje central de *Ferdydurke*, a la manera en que Sancho Panza se añade a Don Quijote, es desdoblado mediante la adición de otro; ese procedimiento se extiende a otros personajes: Pepe y Polilla [...] [en *Ferdydurke*], Witold y Fryderik [sic] en *La Seducción*, Witold y Fuks en *Cosmos*, Gombrowicz y el Puto en *Transatlántico* [sic] y Enrique y Pepe en *El casamiento* (2000: 366).

Si reparamos en algunas de nuestras afirmaciones anteriores, se puede reconocer el acento o la insistencia sobre el carácter experimental de los textos analizados en la medida en que las novelas dan cuenta de una escritura marcada por su carácter fragmentario, los quiebres, las rupturas, la acumulación de elementos dispares, los juegos de lenguaje y, sobre todo, por su predominante inestabilidad genérica. Con lo cual, una vez más, no puede dejar de observarse la presencia de los postulados vanguardistas como interdiscursos y, por esta razón, su examen es un punto insoslayable de nuestra indagación.

La vanguardia como interdiscurso

En la medida en que se trata de aprehender cuáles son las constantes o inflexiones formuladas en las estrategias de veridicción de las novelas, cabe recuperar, a modo de síntesis, algunos conceptos señalados a partir de *Ferdydurke* sobre este tópico, es decir, sobre la coherencia interdiscursiva con las vanguardias y el arte experimental. Aquí lo significativo reside en que se trata de una estrategia valiosa para volver legibles las obras del orbe ficcional gombrowicziano ya que se subraya lo no particular de ellas y, por lo mismo, se destaca lo universal que puede ser reconocido en el intertexto general de la cultura, propio del mundo occidental. En consecuencia, la legibilidad de las novelas en condiciones distintas se establece nuevamente en consonancia con aquellas operaciones que, como señalamos en la hipótesis, apuntan a lo general/universal.

En *Ferdydurke*, uno de los aspectos más relevantes que marcamos en relación con las vanguardias es la profunda inestabilidad del texto

habida cuenta de que va desde la novela y la parodia hasta el panfleto o libelo, obturando cualquier posibilidad de una definición de género. De esta manera, afirmábamos que el hilo de la historia narrada se recorta sobre un recorrido irregular puesto que parte de un verosímil realista –instalado, en principio por la memoria asociada al género biográfico– que a lo largo del relato es sometido a un proceso de desestabilización. Este proceso desemboca en un paisaje final caracterizado por lo informe, por lo no figurativo, por una geografía de lo borroso e impreciso que se propone como correlato de la infirmitad del protagonista de *Ferdydurke*¹⁹. Y allí, precisamente, los recursos experimentales asimilados de las vanguardias, operan dicha transición, este pasaje de lo preciso a lo irregular, a lo anómalo, a lo imposible, transformando las pretendidas “memorias” de este joven escritor protagonista en un texto otro, desbordado, inclasificable, jaqueado por la irrupción constante del absurdo, de las asociaciones libres, de diálogos intercalados que deliberadamente horadan el hilo de la narración. Estos recursos, junto a los juegos de palabras, los neologismos, las repeticiones, las metáforas, las analogías, la interpolación de versos, las contradicciones y los cambios en los modos de designación, forman parte del “método de intensificación” gombrowicziano y se cristalizan en una forma escrituraria no convencional que hace de *Ferdydurke* un verdadero laboratorio de la ficción entendible, en parte, solo a través de las vanguardias como interdiscurso. En suma: mixturación de géneros, tropos y estilos, desde la novela y las memorias hasta la crónica de viajes y la crítica literaria, pasando por la parodia, las digresiones filosóficas, la política y el ensayo con una finalidad principal: poner de manifiesto que debajo de la tiranía de la forma y de la madurez, debajo de cada sujeto –adulto, racional, respetable, culto, socializado y sometido por la ética, la moral y los mandatos culturales– subsisten, al decir de Simic, “elementos de inmadurez, irracionalidad, anarquía, picardía, que tratan de aflorar a la superficie y [que] cuando lo hacen, exponen la falta de autenticidad de las costumbres, las creencias, las ideologías y la cultura establecidas” (2006: 7).

El uso de recursos experimentales y el trabajo sobre la forma a lo largo de *Ferdydurke* no solo asegura la legibilidad de la novela a través de la interdiscursividad sino que, tal como vimos, pone en evidencia dos elementos capitales en relación con el enunciador: por un lado, su competencia en relación con los postulados y saberes propios de las vanguardias europeas, principalmente, con el *expresionismo alemán*. Y, por

el otro, su capacidad para diferenciarse de lo que considera viejo, anquilosado, propio de los modelos literarios vigentes y de los conceptos nobles promovidos por la crítica literaria polaca del período de entre guerras a la que designa como las “tías culturales”.

¿Qué decir ahora, a partir de *Trans-Atlántico*, *Cosmos* y *La Seducción*, sobre las relaciones interdiscursivas establecidas con algunos postulados de la vanguardia? Para comenzar, lo primero que debe señalarse es que esta presencia se da en los textos con distintas acentuaciones, llegando incluso —en una de las novelas— a la omisión para facilitar la instancia de interpretación por parte del lector. En este sentido, donde sí se manifiesta con mayor intensidad la herencia vanguardista es a lo largo de *Trans-Atlántico*, sobre todo hacia el final, una vez que la historia transcurre en la estancia del Puto, ubicada “a dos o tres leguas de la ciudad” (p. 100). O bien, cuando la aventura de *Cosmos* se traslada a las montañas en el marco de la excursión organizada por León para revivir aquel único momento de placer (o “espasmo”) ocurrido en compañía de una sirvienta veintisiete años atrás durante su juventud. Junto a lo anecdótico, también cobra importancia lo referido a la labor llevada a cabo sobre el nivel de la forma, en la medida en que las novelas hacen visible una escritura no convencional lograda a través de lo que Gombrowicz designa “su método de intensificación”. Como ejemplo de esto último, basta traer a colación lo señalado en *Trans-Atlántico*, a propósito del barroco y la lógica de la sobreabundancia, la mixturación, las deformaciones, la exuberancia, la acumulación de elementos completamente disímiles en un todo heterogéneo, orientado a una finalidad: llenar la hoja en blanco para mitigar el miedo al vacío.

En *Cosmos* encontramos de nuevo el “método de intensificación” gombrowicziano junto a otros recursos experimentales afines tales como las asociaciones libres, la irrupción del absurdo, los juegos de palabras, los neologismos, las repeticiones, las analogías, el uso de diminutivos, la coexistencia de ideas opuestas y hasta los cambios en los modos de designación de los personajes²⁰. Asimismo, a la par de la ruptura deliberada —propia de las vanguardias— con algunas normas ortográficas²¹, también en las ficciones analizadas podemos distinguir un uso particular de los diminutivos a través de los distintos personajes.

No obstante, donde el sustrato de las vanguardias y del arte experimental se manifiesta con más fuerza, es en aquellos pasajes de las novelas en los que el trabajo sobre la forma es claramente visible por su recu-

rencia. En el caso de *Trans-Atlántico*, esta filiación con los discursos vanguardistas se logra fundamentalmente a través de las onomatopeyas que, en cierto punto del relato²², hacen su irrupción para no abandonar más la historia, e incluso, hasta llegan a cerrarla.

En *Cosmos* la fuerza experimental cobra forma, sobre todo, en el lenguaje cifrado o críptico de León, en ese universo de significación atravesado por un fuerte erotismo y por pulsiones sexuales que lo vinculan con el placer.

En suma: escritura experimental formulada a partir del método gombrowicziano de intensificación, de la ruptura y la fragmentación y de los juegos de lenguaje, entendible a la luz de la relación interdiscursiva de las novelas con los postulados vanguardistas sobre el arte y la literatura.

Si reparamos en el recorrido trazado hasta el momento, queda claro que las relaciones intertextuales/interdiscursivas que hemos privilegiado en el análisis son aquellas vinculadas con el dominio de la filosofía y la literatura aunque no sean las únicas que pueden ser reconocidas en los textos. Es más, para cualquier lector no especialista que se enfrenta por primera vez con el universo ficcional de Gombrowicz, son precisamente las referencias a estos intertextos/interdiscursos de la “cultura general” o “universal” —junto al sistema de referencias internas y la lógica de la repetición— las que garantizan o, al menos estabilizan, la legibilidad de las novelas. Por esta razón resulta necesario abordar, al menos tangencialmente, esta serie de conexiones que se establecen con el “texto general de la cultura” concebido en los términos de discursos disciplinarios comunes para el enunciador y para el enunciatario.

Los interdiscursos de la cultura universal

Entre los intertextos que también contribuyen a fijar las condiciones de legibilidad de las novelas y que, por lo mismo, aseguran su coherencia, podemos mencionar aquellos inscriptos en distintas formaciones discursivas o bien, en matrices de discursividad diferenciadas que, en conjunto, producen los enunciados de la “cultura general” o “universal”. No obstante, en este punto no deben perderse de vista ni el marco en el cual se desarrolla cada historia ni las notas distintivas que las caracterizan como novelas en la medida en que dichos rasgos condicionan las relaciones interdiscursivas trazadas con el texto general de la cultura²³. En

tal sentido, en el conjunto de interdiscursos que se hacen presentes en la novelística analizada, entre otros, es posible reconocer los que están ligados con lo histórico y la mitología, lo jurídico, el psicoanálisis, lo religioso, los mandatos culturales y los temas tabúes de la sociedad. Se trata de interdiscursos –de los cuales solo hemos citado algunos ejemplos– que, en conjunto, conectan las novelas con lo que hemos dado en llamar “cultura universal” entendida aquí en los términos de discursos disciplinarios comunes para el enunciador construido en los textos y para el enunciatario²⁴.

A la par de lo señalado hasta ahora, también cabe abordar otra serie de recursos menores, propios de la coherencia intertextual/interdiscursiva, que reenvían los enunciados particulares a entidades semánticas “permanentes”, “invariables”, es decir, a intertextos/interdiscursos estables de la cultura. Nos referimos de nuevo a los nombres históricos o bien al anclaje referencial establecido a través del uso de topónimos o nombres propios geográficos. En cuanto a nombres históricos, a modo de ejemplo, en *Trans-Atlántico*, podemos leer: “El sastre corta según el paño que posee [...] Podrías glorificar a Copérnico, a Chopin y a Mickiewicz” (p. 23). Igualmente, la referencia a topónimos abunda en cualquiera de las novelas analizadas. En tal sentido, en *Trans-Atlántico* encontramos alusiones a la zona de Retiro en Buenos Aires; a Zakopane, Krupowki o Varsovia en *Cosmos* o bien, a Cmielow en *La Seducción*, por mencionar solo algunos ejemplos.

Entre estos recursos de coherencia interdiscursiva, también se destaca la utilización de alusiones temporales, por ejemplo, a las estaciones del año y sus condiciones climáticas e incluso, la referencia a fechas concretas –aunque inventadas– ya que crean la ilusión de un referente real. Estas remisiones temporales funcionan de forma complementaria a la construcción del ámbito natural en el que transcurren los hechos narrados. Con ello el paisaje de la naturaleza junto con la referencia a la flora y la fauna –aun cuando sea estereotipada– contribuyen también a hacer más creíbles los textos. En efecto, al abordar las novelas, se vuelven visibles estas operaciones de veridicción aunque, como es de esperar, con ciertos matices. Por ejemplo, si bien en *Trans-Atlántico* la configuración del ámbito natural solo se manifiesta cuando la historia se traslada hacia las afueras de la ciudad, es decir, en el momento en que los personajes van hacia la estancia del Puto –distante a dos o tres leguas de Buenos Aires– lo mismo en la novela se pueden reconocer descripciones de

lo que podríamos llamar el “paisaje urbano”, el cual deviene también en recurso de verosimilitud²⁵.

En el resto de las novelas, la construcción del espacio rural como estrategia de veridicción cobra fuerza en el interior de cada uno de esos universos ficcionales habida cuenta de que, en ambas historias, los acontecimientos se sitúan fuera del espacio urbano, ya sea en la campiña polaca, ya sea en las zonas alejadas de la ciudad de Varsovia que, como sabemos, es el lugar de procedencia de Gombrowicz-agente²⁶. Tanto en *Cosmos* como en *La Seducción* encontramos un común denominador en el desplazamiento del protagonista —por distintas motivaciones— desde la ciudad hacia el campo a través del tren como vía de comunicación. En algunos casos, la configuración de los paisajes propuesta en las novelas solo resulta aceptable en la medida en que se conecta con lo ya conocido, con los procedimientos no figurativos de las vanguardias o bien, con los paisajes opresivos, borrosos e informes presentes en *Ferdydurke*.

En el caso de la construcción del ámbito natural a través de lo no figurativo, las estrategias que vuelven creíbles los textos se apoyan, al menos en parte, en la auto-referencialidad de las novelas de Gombrowicz-agente. Esto es, en la conexión de estas, fundamentalmente, con algunos aspectos del universo ficcional de *Ferdydurke*, como la imperfección, lo inacabado y borroso de esa geografía campestre que, hacia el final, entra en conjunción y sintonía con la infirmitad de su protagonista y del personaje de Isabel y funciona como su correlato²⁷.

Por otra parte, el modo de presentación de los personajes, especialmente lo relacionado con la forma de designación, puede funcionar como mecanismo de verosimilitud habida cuenta de que el código lingüístico se relaciona con el espacio geográfico y cultural al que pertenecen tales personajes. Y, en este punto, la referencia a nombres propios a la hora de designar los actores en los relatos de base cobra relevancia en la medida en que contribuyen a generar la credibilidad de cualquier enunciado. Así, a la par de la recurrencia del nombre del protagonista, en *Trans-Atlántico*, encontramos, entre otras, algunas nominaciones propias como Czesław Straszewicz, Pyckal, Ciumkala, Gonzalo Andes, Tomasz, Ignacy, Horacio y la señora de Dowalewicz. En *La Seducción*, entre los nombres propios se destacan Fryderyk, Henia, Karol, Waclaw, doña Amelia, Hipolit, doña María, Waleria, Józiek y Siemian. Por último, en *Cosmos*, junto a Gombrowicz también aparecen Fuks, Leon Wojtys, Katasia, Lena, la señora Wojtys, Ludwik, Drozdowski, Lulo, Lula, Jadeczka y Tolek.

Del igual forma, la presencia de personajes con roles temáticos concretos también constituye un recurso que instala la credibilidad en los textos dado que estos se relacionan con modos de iconización socialmente aceptados, a tal punto que se vuelven estereotipos²⁸. Con lo cual, junto a la auto-configuración de Gombrowicz como escritor en las novelas también aparece la referencia a otros roles temáticos para garantizar su verosimilitud. Más aún, cada una de ellas está poblada por una galería de variados estereotipos que abarcan distintas actividades, ocupaciones o prácticas. En tal sentido, si se atiende a *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* se pone de manifiesto que en conjunto predominan tanto los roles familiares como los profesionales estereotipados (el militar, el abogado, el sacerdote, el arquitecto, entre otros). No obstante, como es de prever, en cada novela pueden advertirse variantes o matices en el empleo de este recurso. En *La Seducción*, por ejemplo, se destacan sobre todo los roles y formas estereotipadas propias del ámbito rural como el agrónomo, los administradores de granjas, el campesino o labriego, la sirvienta. Al mismo tiempo, en la novela aparecen también otros estereotipos como el de la viuda, los refugiados de la guerra, los jóvenes, los futuros esposos, entre otros²⁹.

En *Cosmos*, junto a los roles familiares se distinguen el de estudiante e investigador atribuidos al “yo” protagonista y el del señor Wojtyś como ex-gerente de Banco³⁰.

Para concluir, puede señalarse que, al abordar los estereotipos y roles temáticos presentes en *Trans-Atlántico*, sobresalen, en primer momento, aquellos vinculados con las autoridades diplomáticas y la colonia de inmigrantes polacos establecidos en Buenos Aires³¹. Del mismo modo, junto a la tensión entre lo viejo y lo nuevo, la madurez versus la inmadurez y la Patria (entendida como la cultura del mundo adulto y sus mandatos) por oposición al ámbito imaginario de la “Filiatria”, en *Trans-Atlántico*, también encontramos los roles familiares de padre e hijo —representados por Tomasz e Ignacy, respectivamente— y el estereotipo del homosexual encarnado en Gonzalo Andes, alias, el Puto, la “vaca” o “Gonzala”³².

Por último, cabe señalar un nuevo aspecto que también es clave y guarda relación con el concepto de archi-texto de Genette (1982: 11). Esto es: si bien a lo largo del análisis hemos insistido sobre la inestabilidad genérica como un rasgo particular o diferencial de los textos que conforman el corpus, sobre todo en los casos de *Ferdynand*, *Trans-Atlán-*

tico y *Cosmos*, no debe perderse de vista que igualmente se leen como novelas y, por lo tanto, forman parte de esta tradición de género aun cuando se trate de formas experimentales o poco convencionales de narrar una historia.

Llegados a este punto, solo resta en un último movimiento abordar los tópicos de la novelística gombrowicziana para identificar –a partir de la anécdota y la reiteración de motivos– lo recurrente y lo nuevo entendido en términos de ruptura o puntos de inflexión.

Los tópicos de la forma y la inmadurez: lo anecdótico y la recurrencia de motivos

El estudio de la novelística gombrowicziana permite señalar una serie de temáticas dominantes. Se trata de un conjunto de tópicos desplegados a partir de la irrupción de *Ferdydurke*, ya que ahí se sientan las bases de la poética de Gombrowicz-agente. Rússovich (2000) circumscribe tales temas al conflicto entre madurez/inmadurez y al problema de la forma, el cual también incluye la constante formación de los individuos a través de las relaciones intersubjetivas, bajo la presión de fuerzas ajenas y externas al sujeto que provienen de otros hombres (p. 362). En consonancia con esto, también es posible reconocer otros temas que funcionan de manera complementaria a las constantes desplegadas en el conjunto de los textos analizados. ¿En qué aspectos podemos fundar esta afirmación? La clave se resuelve al analizar la recurrencia de motivos que, a nivel de lo anecdótico, dan cuenta tanto de las preocupaciones de Gombrowicz reconocidas por la crítica literaria como de aquellas otras “inquietudes” que luego se traducen en los temas que caracterizan su escritura.

En efecto, al leer las novelas se advierten recurrencias a nivel de la anécdota, que no solo aseguran la legibilidad de los textos sino que también funcionan como manifestaciones en superficie de las obsesiones de Gombrowicz. Se trata de la recuperación, en distintos momentos de cada una de las historias narradas, de motivos que fijan constantes isotópicas a partir de las cuales se pueden delinear tanto los temas que subyacen a cada texto en particular como también, en un segundo momento, los tópicos comunes a las novelas en su conjunto.

¿Cuáles son las recurrencias que permiten identificar nuevas “inquietudes” en el universo ficcional gombrowicziano? En principio, pueden reconocerse tres ejes de recurrencias³³:

1) La problemática de la forma en sus distintas variantes, es decir, en todo lo referido a las relaciones intersubjetivas, la “esfera del entre” (Rússovich, 2000: 362) y aquello que le es impuesto al sujeto desde un “afuera”. Esto, sumado a otros aspectos que también cobran relevancia a propósito de este eje: a) el problema de la representación y del sentido como líneas isotópicas, junto a la reflexión sobre los límites en los modos de conocimiento acuñados por el hombre para acceder a lo real. b) La problemática que conecta las novelas con los postulados y las formas experimentales propias de las vanguardias estéticas de principios de siglo XX. A modo de ejemplo, basta con señalar las formas que, en *Trans-Atlántico*, los miembros de la Legación polaca quieren imponerle a los otros –por ejemplo a Gombrowicz al presentarlo como “gran genio” para ensalzar lo propio y lo nacional en tiempos de guerra–, o bien, el carácter anómalo asociado, de manera arbitraria, a las bocas de Lena y Kasia en *Cosmos*.

2) La tensión entre madurez/inmadurez y aquello relacionado con la crítica y la discusión de los imperativos ético-morales y religiosos que rigen en una cultura. Se trata de obsesiones vinculadas con los problemas de conciencia del mundo de la adultez derivados tanto del desconocimiento intencional de los mandatos culturales como de la debilidad y la flaqueza del sujeto frente a lo prohibido, lo bajo, lo obsceno e, incluso, ante lo pecaminoso.

3) El tercer eje de recurrencias a nivel de lo anecdótico –íntimamente ligado a los anteriores– es el de la opresión que, por momentos, pueden ejercer aquellas formas impuestas no solo por los otros sino por los mandatos culturales en la medida en que llegan a hundir al sujeto en el vacío, la angustia, la incomunicación y el absurdo. Estas preocupaciones se conectan con la filosofía existencialista ya mencionada en nuestro trabajo. La que resulta funcional para dar cuenta de los estados afectivos en los que incurre el “yo” protagonista como consecuencia del imperio y la opresión de las formas. Léase, estamos ante una imagen, común a todas las novelas, en donde los hechos narrados, momentáneamente, se traducen en “pesadillas” que solo son contrarrestadas o contenidas por medio de la ironía, el sarcasmo y el humor.

En conjunto, estos tres ejes de recurrencias autorizan la identificación de nuevas temáticas en la novelística gombrowicziana que pueden enunciarse así: a) el problema de la representación y del sentido; b) los límites en los modos de conocimiento y, por extensión, el carácter arbi-

trario de aquello entendido como lo natural o lo dado; c) la fragilidad de la cultura y sus imperativos ético-morales y religiosos; y finalmente, d) la opresión de la forma y de los mandatos culturales.

Ahora bien, dado que se trata de dar cuenta de las constantes y rupturas en lo que hace a los temas y/o a las “preocupaciones” planteadas por Gombrowicz en las novelas escritas durante el “período argentino”, resta ocuparnos sobre lo continuo y lo novedoso en relación con los tópicos y motivos que, precisamente, caracterizan su novelística.

Notas sobre lo continuo y lo nuevo en los tópicos de la novelística gombrowicziana

El problema de la forma y el de la inmadurez son los tópicos consagrados por la crítica especializada al hablar de Witold Gombrowicz y pueden ser entendidos como una continuidad o una invariable dentro de su poética. No obstante, como vimos, estos temas centrales están articulados con otros que también tienen cabida en el universo analizado. Se trata de reajustes operados por medio de matices o bien frente a la irrupción de tópicos nuevos, sobre todo, de aquellos ligados al problema de la representación, el sentido, los modos de conocimiento, el acceso a lo real y la opresión del imperio de las formas impuestas al sujeto. Más allá de que es una novelística en la que, por sus rasgos predominantes, es factible encontrar elementos recurrentes tanto a nivel de temas como de procedimientos de escritura, no puede simplificarse toda la poética escrituraria gombrowicziana solo a un conjunto de variantes de un sistema de “obsesiones”. Muy por el contrario, estamos frente a un universo ficcional que hace de lo mismo algo distinto, algo nuevo. Se trata de un ámbito de ensayos y de trabajo sobre el lenguaje, las formas de decir y contar historias; de un laboratorio de la ficción que, como pudo apreciarse a lo largo del análisis de las novelas, “está lleno de inflexiones” (Rússovich, 2000: 367) que se multiplican al infinito.

A la par del balance realizado sobre los tópicos de la novelística de Gombrowicz-agente, es oportuno hacer lo mismo pero focalizando ahora en las estrategias de verosimilización presentes en las novelas:

En primer lugar, no cabe duda de que el discurso literario y el filosófico son una constante que contribuye a estabilizar los enunciados tanto a nivel de contenido como en lo relacionado con la forma y las cuestiones de género. Esta operación, al mismo tiempo, permite visua-

lizar una serie de matices en lo que respecta a las filiaciones específicas que se establecen entre las novelas y los dominios disciplinares mencionados³⁴. Si el común denominador de la novelística gombrowicziana es el sustrato de la filosofía existencialista, también es posible reconocer particularidades o acentuaciones que se manifiestan en cada texto. Así, mientras que lo particular de *La Seducción* son sus relaciones con la metafísica medieval y con el Nietzsche de *La genealogía de la moral*, en *Cosmos* lo son los intertextos filosóficos relacionados, entre otros, con las teorías de la representación, la problemática del sentido y los modos de conocimiento. Igualmente, a la par de la filiación con los postulados de las vanguardias del siglo XX, en especial, con el *expresionismo alemán*, hay notas particulares que diferencian las novelas e introducen variantes: mientras que *Trans-Atlántico* solo es legible a partir de la estética barroca, el policial es el recurso utilizado para enmarcar la última aventura del “yo” protagonista narrada en *Cosmos*. Al tiempo que en ambas novelas subyacen los procedimientos experimentales y los juegos de lenguaje, en *La Seducción* la escritura vuelve a formas más simples, a la novela clásica o “novela de provincias al estilo polaco” (S: 14), en un afán por simplificar las operaciones de lectura³⁵. Junto a las relaciones trazadas con el dominio de la literatura y de la filosofía mencionadas hasta aquí, también en el conjunto de novelas podemos señalar, a modo de síntesis, otras presencias significativas como las de Rabelais, Dickens, Goethe, Dante, o bien la filosofía de Spinoza, Kant, Hegel, Marx, y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*. Estas ideas conforman una red de sentidos que se traducen en una escritura atravesada por fracturas sintácticas, cortes abruptos, salidas desopilantes y absurdas; en una escritura en la que se advierten los ecos de “la risa rabelaisiana, [...] los procedimientos vanguardistas más ricos, la parodia, el montaje, la ‘carne’ de las palabras y un extraordinario impulso poético” (Rússovich, 2000: 366-367). Se trata de la confluencia de postulados tomados de la literatura y de la filosofía que, entendidos aquí como condiciones interdiscursivas de producción de las novelas, aseguran su legibilidad y, por lo tanto, constituyen los dos grandes interdiscursos que intervienen en la construcción de la verosimilitud de los textos estudiados.

En segundo lugar, hay un elemento auto-referencial constante que vuelve legibles las novelas en la medida en que se conectan entre sí, a tal punto que no solo se repiten algunos motivos sino que, incluso, una de las nuevas historias es presentada en los términos de “un caso, parti-

cularmente irritante, del mundo ferdydúrquico” (S: 13) en alusión directa a *Ferdydurke*: hablamos aquí de *La Seducción*. Volviendo a la recurrencia de motivos, de un texto a otro, como ejemplos, puede pensarse en el problema de la moral y de los mandatos culturales; en el desdoblamiento operado en el “yo” protagonista quien es secundado en sus acciones por una suerte de *alter-ego* (Fryderyk, Fuks o el Puto, según la novela) que cruza los límites de lo instituido y que enuncia aquello que no puede decirse abiertamente; o bien, por último, en el tópico del viaje o recorrido desde lo urbano hacia la campiña, las zonas rurales o las afueras de la ciudad.

En tercer lugar, también la referencia a interdiscursos de la “cultura general” o “universal” como el jurídico, histórico, político, religioso, psicoanalítico, por mencionar solo algunos, constituye una invariante en las estrategias de veridicción. Aunque, como es previsible, en las conexiones con cada uno de esos interdiscursos, también pueden introducirse novedades y cambios. Asimismo, en conexión con este intertexto general de la cultura, no deben perderse de vista aquí en tanto una constante no exenta de matices en cada novela, otras operaciones de veridicción como las relacionadas con el anclaje referencial por medio de topónimos o nombres propios geográficos; la utilización de alusiones temporales como las estaciones del año e incluso, la referencia a fechas concretas; la construcción de ámbitos naturales en donde se desarrollan las historias en consonancia con las estaciones del año y sus condiciones meteorológicas; la recurrencia en los modos de designación a través de nombres propios y de roles temáticos o bien, la representación coherente de los personajes y la permanencia de sus caracteres psicológicos a lo largo del tiempo, entre otros recursos³⁶.

Si se observa que el problema a resolver pasa por formular una respuesta a “cómo” Gombrowicz-agente gestiona sus recursos para ser reconocido e ingresar al campo literario argentino durante el período 1939-1963, comienzan a anudarse los distintos ejes de análisis trabajados hasta el momento. Por lo mismo, cabe insistir en que la publicación en 1947 de *Ferdydurke* en castellano y su difusión es una acción significativa que está orientada a definir su *identidad social* como escritor en ese ámbito de relaciones específico y, en consecuencia, autoriza el análisis de una novela que responde a condiciones de producción distintas a las del escenario argentino. En tal sentido, como comprobamos en el segundo capítulo, la legibilidad de *Ferdydurke* en nuestro país está facili-

tada por la recurrencia de operaciones que apuntan a una generalización y que no solo estabilizan su lectura sino que, al mismo tiempo, lo inscriben en la dimensión de lo universal. No obstante, aquí no puede pasarse por alto una singularidad que ya ha sido planteada en nuestro análisis y que se encuentra en la base de las novelas escritas por Gombrowicz-agente en la Argentina: si bien esta novelística constituye el resultado de una práctica que está orientada a (re)definir su *identidad social*, la literatura posterior a la traducción de *Ferdydurke* responde a una trama de relaciones ubicada en París a la que Gombrowicz-agente tiene acceso hacia principios de los cincuenta por medio de los exiliados polacos que colaboran en la revista *Kultura*. De hecho, antes de su aparición completa en 1953, *Trans-Atlántico* comienza a ser publicada de manera periódica en este órgano de difusión de la cultura polaca. De forma paralela a esta reorientación de recursos hacia un nuevo objetivo ubicado en el extranjero no debe perderse de vista que, ya desde fines de los años cuarenta, el campo literario argentino comienza a organizarse alrededor de la figura de Jorge Luis Borges quien progresivamente va a ser considerado el máximo exponente de nuestra literatura.

Ahora bien, aun cuando la novelística gombrowicziana producida en el medio local no pueda inscribirse directamente en el proceso de gestión orientado al reconocimiento posterior del escritor polaco en la Argentina, esta no puede ser separada de estas condiciones de producción. Más aún, tanto la reorientación de sus recursos como la opción por conservar, expandir, matizar o no en el resto de sus novelas aquellas operaciones —ya presentes en *Ferdydurke*— que favorecen la legibilidad de su escritura en condiciones distintas pueden entenderse como modos en que Gombrowicz-agente gestiona su *identidad social* de cara a este nuevo sistema de relaciones ubicado en el extranjero a partir de la propia experiencia y de las percepciones que tiene acerca de lo posible, pensable y accesible para él en el escenario argentino de comienzos de los años cincuenta³⁷.

Al atender ahora al análisis propuesto hasta el momento sobre la novelística escrita durante el “período argentino”, se advierte que se estructura en dos grandes ejes que, precisamente, dan cuenta de un conjunto de operaciones que deben entenderse como partes constitutivas de las estrategias de gestión realizadas por Gombrowicz-agente en esta nueva trama de relaciones con sede en París. Así, mientras que en el primero de los ejes examinamos la auto-configuración de sí como escritor

y las estrategias puestas en juego en esta construcción, en el segundo abordamos los procedimientos de verosimilización presentes en las novelas y la recurrencia o no de aquellas operaciones –reconocidas inicialmente en *Ferdydurke*– que apuntan a lo general/universal y garantizan por esta vía la legibilidad en condiciones diferentes. El examen realizado, tanto sobre la ostentación por parte del enunciador de su competencia en el saber como sobre los recursos que establecen la credibilidad o aceptación de las novelas, resulta valioso y pertinente para nuestra investigación puesto que constituyen dos aspectos muy importantes en el marco del proceso de legitimación del “yo”, frente a otros enunciadores posibles con quienes se disputa –primero en la Argentina, luego, a partir de los años cincuenta, en el extranjero– las formas y los sentidos valiosos de hacer literatura. Como se ha señalado a lo largo del trabajo, el universo ficcional de Gombrowicz-agente presenta de manera recurrente algunos aspectos/operaciones tanto a nivel temático como en los procedimientos de escritura que no deben entenderse solo en el sentido de variaciones sino más bien de inflexiones y reajustes que se dan en el interior de la poética gombrowicziana como modos de gestionar la propia competencia. De esta manera, al tiempo que los textos estudiados se presentan como repeticiones de lo ya dicho también introducen matices que aportan algún elemento inédito o novedoso al mundo ficcional de Witold Gombrowicz: a la par de tópicos y de oposiciones que apuntan a una generalización y que configuran líneas isotópicas reconocibles que favorecen la legibilidad en condiciones distintas, pueden hallarse otros temas –como el problema del sentido y el acceso a “lo real”– o bien inflexiones en su tratamiento y en la forma en que se estructura cada novela.

Ahora bien, tal como se planteó, la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario local ya que remite a la trama de relaciones ubicada en París. Por lo mismo, aun cuando es innegable que la Argentina y el campo literario de este período son parte de las condiciones de producción que inciden en los textos que conforman la novelística gombrowicziana analizada, cabe preguntarse sobre cuál es la eficacia de esta práctica discursiva orientada hacia otro escenario frente a sus pares escritores y a las instituciones con capacidad de consagrarlo en el medio argentino del mismo período.

En este punto, y a la luz del marco teórico elegido, no debe olvidarse que estas operaciones de gestión que hemos identificado –la traducción

y difusión de *Ferdynand* en 1947 primero; las novelas escritas en nuestro país, después— se pueden explicar desde la concepción del discurso como práctica. Estas estrategias tienen valor en la medida en que sean entendidas en el marco de un proceso de producción de opciones discursivas realizadas por Gombrowicz-agente quien gestiona la propia competencia no solo en distintos momentos de su trayectoria durante el período 1939-1963 sino también en diferentes sistemas de relaciones en los que en cada caso quiere ser reconocido e incorporado como escritor profesional. En consecuencia, como señalamos en el primer capítulo, se trata de poder explicar y comprender este proceso de opciones —o práctica discursiva específica— teniendo en cuenta el lugar del agente que lo produce en el interior de cada sistema de relaciones del que participa de manera activa en una suerte de “lucha” o puja por el control “de los sentidos a partir de los cuales los agentes sociales [interesados en la discusión] perciben la realidad y definen sus acciones” (Costa-Mozejko, 2001: 10). Por esta razón, el análisis del nivel del enunciado de la novelística gombrowicziana es uno de los puntos de partida para hacer visibles las opciones discursivas realizadas por Gombrowicz-agente en diversos momentos de su trayectoria ya que sus textos pueden entenderse precisamente como los resultados de ese proceso.

Y si hablar de discurso como práctica implica reconocer la existencia de dos modos de ser claramente identificables, que constituyen las dimensiones de una misma praxis, completado el análisis de las novelas en lo referido a la dimensión textual y al sujeto de la enunciación, en lo que queda del trabajo resta centrar la mirada en Gombrowicz-agente y la posición que ocupa en la trama de relaciones de la literatura argentina entre 1939-1963. Es decir, estudiar el lugar del agente polaco definido por su competencia relativa, “su capacidad diferenciada de relación, es decir: su identidad social” (Costa-Mozejko, 2002: 19).

Dado que atender al lugar del agente dentro del sistema de relaciones del que participa en cada caso es lo que permitía explicar y comprender parcialmente su práctica discursiva específica y, al mismo tiempo, definir su *identidad social*, no cabe duda de que la reconstrucción de esa trama de relaciones constituye un aspecto muy importante en nuestra búsqueda de respuesta al problema planteado en la investigación. Con ello arribamos a los dos grandes ejes que completan el análisis de la novelística de Witold Gombrowicz y que se traducen en los dos últimos capítulos de nuestro libro. Estos ejes son: a) La conforma-

ción del campo literario argentino comprendido entre fines de la década del treinta y mediados de la década del sesenta. b) Abordar el lugar del escritor polaco dentro de este sistema de relaciones y su *identidad social*, sumado al análisis de la gestión de la competencia y de las orientaciones de la acción en el uso de los recursos de los que dispone para ser reconocido e incorporado en ese campo específico. De manera complementaria, también cabe examinar la reorientación de recursos a partir de los cincuenta, una vez que Gombrowicz-agente pese a permanecer en la Argentina comienza a colaborar regularmente y a publicar las novelas escritas en nuestro país a través de *Kultura*, la revista que reúne a los exiliados polacos en París durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Por último, al desarrollar el segundo eje se establecerá el “principio de coherencia” entre el lugar de la acción de Gombrowicz y su práctica discursiva tanto en el campo de la literatura argentina como en relación con ese nuevo sistema de relaciones situado en el extranjero.

De esta forma, mientras que en el próximo capítulo nos centraremos en reconstruir la trama de relaciones de la literatura argentina del período 1939-1963, en el capítulo final se abordará el segundo de los ejes que acabamos de presentar.

Notas

¹ En este sentido, remitimos una vez más al trabajo exhaustivo y minucioso realizado en nuestra indagación original habida cuenta de que en este libro hemos reunido en un único capítulo aquello que en la primera versión es examinado *in extenso* y en forma completa en la tercera y cuarta parte de nuestra investigación.

² Según refiere Rita Gombrowicz, *Trans-Atlántico* comienza a ser escrita en febrero de 1949 y es concluida en marzo de 1950. Si bien se publica de forma íntegra en 1953 a través de l' Institut Littéraire de París, ya en 1951 había aparecido durante algunos meses en la revista *Kultura* (Rita Gombrowicz, 2008: 134). No obstante, es la primera novela escrita íntegramente por Gombrowicz-agente en la Argentina y, por lo mismo, el campo literario local de ese momento forma parte de sus condiciones de producción e inciden en ella.

³ En relación con esta segunda novela, no puede perderse de vista que: a) Es escrita entre enero de 1956 y febrero de 1958, enviada a Constantin Jelenski en junio de 1959 y publicada en 1960 por medio de l' Institut Littéraire de París. b) Hacia fines de los años cincuenta, la consagración como escritor de Gombrowicz en el extranjero es un hecho puesto en evidencia por la publicación de sus textos en distintos sellos editoriales europeos entre los que se destaca la editorial Julliard de París que en 1958 publica la primera versión de *Ferdydurke* en francés. c) En contraste con su consagración en el exterior,

Gombrowicz sigue siendo un escritor marginal en el escenario argentino de ese momento. d) Como la primera publicación de *Trans-Atlántico* en 1953 y su recepción inicial divide los juicios sobre la novela, en especial, los del público polaco, en *La Seducción*—segundo texto escrito de forma completa en nuestro país— Gombrowicz-agente vuelve a un tipo de composición que designa como “novela de provincias al estilo polaco” (Gombrowicz, 1982: 14) y abandona el tono experimental de los textos anteriores.

⁴ Todas las citas de *Trans-Atlántico* corresponden a la edición del año 1986. De aquí en adelante, cada vez que se cite la novela, se consignará de la siguiente manera: (*T*: p.). Del mismo modo, las referencias directas o indirectas al resto de las obras, es decir, a *La Seducción* (1982a) y *Cosmos* (2004a), se harán sobre la base de las ediciones que acabamos de señalar y estarán acompañadas de la notación que sigue: (*S*: p.) y (*C*: p.), respectivamente.

⁵ En un artículo aparecido en *La Nación* el 21 de agosto de 1939 con motivo de la llegada del *Chrobry* al puerto de Buenos Aires se lee: “Entre los viajeros que llegaron en el *Chrobry* se encontraba el Sr. Ladislao Mazurkiewicz, ex enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Polonia [...] los escritores Bohdan Pawlowicz, Witold Gombrowicz y Czeslaw Strazewicz [...] Witol [sic] Gombrowicz es un humorista moderno, de vasta cultura. Acaba de tener un éxito de resonancia con un folleto titulado *Ferdydurke*” (Rita Gombrowicz, 2008: 14-15).

⁶ Como veremos en lo que sigue, estas operaciones cuestionan el poder de la razón a la hora de pronunciarnos sobre la realidad. De este modo, Gombrowicz se vale de la lógica del policial, razona y establece relaciones entre personajes, objetos y animales pero, al mismo tiempo, en sus evaluaciones da cuenta de las limitaciones de los modos de conocimiento cuando tratan de aprehender aquello que consideramos “lo real”.

⁷ Al respecto, véase: *T* (p. 11), *S* (pp. 168-169); sobre el uso de diminutivos y la marcada presencia de neologismos: *C* (pp. 54, 116-117).

⁸ Nótese que en el original, las locuciones en latín, francés e inglés presentes en las novelas están destacadas en letra bastardilla. Para otros ejemplos que ilustran la competencia de Gombrowicz en el manejo de idiomas véase, una vez más, el Capítulo III de nuestra investigación.

⁹ Recuérdese aquí, la circulación en la Argentina de la versión de *Ferdydurke* en castellano a partir de 1947 y de otros textos menores dados a conocer en revistas literarias de ese momento y traducidos con ayuda por Gombrowicz-agente al español. Asimismo, no debe perderse de vista el circuito de lectores ubicados en el exterior que acceden a la producción gombrowicziana a través de la revista *Kultura* y de L' Institut Littéraire con sede en París.

¹⁰ En este punto cabe la siguiente precisión: si bien en todos los casos las interpelaciones al destinatario en la novelística gombrowicziana tienen como finalidad mantener la atención sobre el texto, en *Trans-Atlántico* es donde esta operación cobra más fuerza asociada a la inestabilidad genérica que recorre la novela.

¹¹ Recuérdese de paso que, si bien el análisis que sigue privilegia el nivel del enunciado, en algunos momentos como recién, haremos referencia a la figura del enunciadador. Por tal motivo, al igual que en las páginas precedentes, hablaremos indistintamente de Gombrowicz o del enunciadador cada vez que nos refiramos a esta figura textual, mientras que se hará referencia a Gombrowicz-agente o sujeto social cuando sea pertinente u oportuno diferenciar estas dimensiones para garantizar la legibilidad de nuestro análisis.

¹² Dados los alcances de nuestro trabajo, todo lo referido a la coherencia intratextual de las novelas solo será mencionado de manera tangencial cuando lo consideremos oportuno. En tal sentido, remitimos una vez más a la investigación completa de la novelística gombrowicziana que puede ser consultada en la biblioteca del CEA. Allí, en el texto original, dedicamos toda la cuarta parte del trabajo a las estrategias de veridicción presentes en las novelas producidas durante el período argentino.

¹³ Si se atiende al momento en que se escribe la novela en el período comprendido entre febrero de 1949 y marzo de 1950, esta situación –aun cuando está ubicada en el momento de la llegada de Gombrowicz-agente a la Argentina en 1939– puede ser relacionada con su posición como escritor en el escenario literario argentino de comienzos de los años cincuenta cuando –incluso después de diez años de residir en el país y de gestionar su competencia– continúa sin ser reconocido ni incorporado a ese sistema de relaciones.

¹⁴ Al mismo tiempo, puede pensarse que el trabajo operado en el nivel de la forma, pone en relación la estética barroca –fundamentalmente sus recursos y procedimientos de escritura– con el arte experimental de las vanguardias de comienzos de siglo XX. De igual modo, como lo señalamos con anterioridad, la opción por el barroco no solo guarda relación con la búsqueda de rasgos universales que faciliten la legibilidad de una obra excéntrica como *Trans-Atlántico* sino que se conecta también con la importancia que en esas décadas en que se escribe la novela adquiere lo barroco como estética propiamente americana en autores como Carpentier.

¹⁵ En total son cinco cartas intercambiadas entre el protagonista y Fryderyk en donde, sin duda, resuenan algunos rasgos de la novela epistolar. Véase: S: 151-152, 154, 156-157, 163 y 168-170.

¹⁶ Leemos en Gandolfo (2007): “Poe establece el esqueleto del relato policial [...] con sólo tres relatos: ‘Los crímenes de la calle Morgue’ (1841), ‘El misterio de Marie Roget’ (1842) y ‘La carta robada’ (1845). Los llama ‘cuentos de raciocinio’” (p. 146).

¹⁷ Entre los escritores contemporáneos, Gandolfo (2007) menciona a Borges, Nabokov, Lem y al mismo Witold Gombrowicz, fundamentalmente, un relato que lleva por título “Crimen premeditado” (p. 157). Para una lectura de dicho relato véase: Gombrowicz (2000).

¹⁸ Lo que acabamos de señalar también es pertinente con respecto a algunas acciones –reñidas con las normas y los mandatos culturales– que son realizadas por personajes que pueden ser entendidos como desdoblamientos del “yo” protagonista en esta suerte de *alter-ego*.

¹⁹ Informidad generada, a su vez, por el personaje de Isabel, es decir, por una forma im-puesta desde afuera en la dinámica propia de las relaciones intersubjetivas.

²⁰ Aquí, no debe olvidarse lo señalado sobre los tropos o figuras retóricas que aparecían en las novelas analizadas. Esto, dado que no solo forman parte de los saberes –teóricos y prácticos– sobre literatura ostentados por el enunciador sino que también integran lo que Gombrowicz entiende por el “método de intensificación”.

²¹ Por ejemplo, el uso indiscriminado de mayúsculas –por fuera de la norma– efectuado a lo largo de *Trans-Atlántico*.

²² El juego de pelota entre Ignacy y el “Mequetrefe” (T: 119-120).

²³ Como ejemplo de lo que acabamos de decir, valga lo que sigue: en la medida en que

en *Trans-Atlántico* la historia se ubica en medio del estallido de la Segunda Guerra Mundial y las consecuencias que devienen de este acontecimiento en la vida del “yo” protagonista, es esperable que dicho interdiscurso histórico sea recurrente a lo largo de la novela. Muy por el contrario, en *Cosmos*, habida cuenta de que la aventura se traslada a su época de estudiante, la presencia del interdiscurso histórico anterior no es posible pero sí lo son aquellos aspectos vinculados con lo biográfico de Gombrowicz en tanto relación interdiscursiva. Por ejemplo, sus conflictos familiares en Varsovia. Al margen de esta particularidad, es decir, de esta serie de presencias u omisiones en las relaciones trazadas de acuerdo a cada novela, no cabe duda de la existencia de los vínculos con intertextos/intendiscursos de la cultura universal que contribuyen a fijar las condiciones de legibilidad de los enunciados.

²⁴ A los fines de no redundar, véase en el desarrollo anterior todo lo referido a los saberes, propios de la cultura general, que atribuíamos al enunciadore dentro de su competencia en el orden de lo cognitivo. Esto, dado que dichos saberes también pueden ser entendidos como relaciones intertextuales que se establecen con el texto general de la cultura. Junto a lo anterior, como otros ejemplos de relaciones interdiscursivas con distintas disciplinas o aspectos de la cultura universal, se pueden señalar: refranes populares, canciones y bromas, insultos, la estadística y sus leyes, el cine, la música, las órdenes militares como géneros discursivos primarios. Finalmente, cabe señalar que, en *Trans-Atlántico*, lo relacionado con los mandatos culturales cobra forma principalmente de dos maneras: por un lado, a partir de la crítica hacia los deberes del individuo con respecto a su Nación en tiempos de Guerra. Por el otro lado, estos interdiscursos se manifiestan también en la tensión entre padre/hijo y la noción de “Filiatria” en tanto libertad para contrarrestar la tiranía del padre (ligado a la Patria y los mandatos culturales).

²⁵ No obstante, no puede perderse de vista que mientras en *Ferdynand* la construcción del ámbito natural remite al paisaje y la geografía polacas, en *Trans-Atlántico* lo hace al espacio de Buenos Aires dado que en esta novela Gombrowicz-agente recrea sus primeros años en la Argentina. En consecuencia, esta operación que ubica la historia de *Trans-Atlántico* en nuestro país constituye una opción que favorece la legibilidad de la obra y que se vincula con un momento específico de la trayectoria del agente polaco en el escenario argentino durante el período 1939-1963.

²⁶ De ahí la eficacia de la construcción de estos espacios como estrategia orientada a garantizar la legibilidad, sobre todo, en lectores ajenos a la cultura polaca.

²⁷ Orientado en el mismo sentido que la construcción del ámbito natural o de los paisajes, también podría pensarse que las referencias a espacios estereotipados como las casas, el albergue en las montañas, los lugares de trabajo o las pensiones, por mencionar algunos ejemplos, cumplen la misma función que aquellos y, por ende, devienen en recursos de verosimilización de las novelas.

²⁸ En líneas generales, los personajes del mundo ficcional responden a construcciones estereotipadas y/o formas en consonancia con los modos de representación culturalmente aceptados. En este sentido, la relación de roles temáticos con actividades determinadas y reconocibles en el texto general de la cultura, instala a su vez programas narrativos en los personajes que son concomitantes con las expectativas del lector. Sin embargo, como es previsible, estas expectativas pueden ser respetadas o no.

²⁹ En *La Seducción* se destacan dos de los roles temáticos mencionados anteriormente: el

abogado y el militar, líder de la resistencia polaca, atribuidos a los personajes de Wacław y Siemian, respectivamente. En relación con estos roles y su gravitación en la novela, véase: *S*: 50 y 141.

³⁰ Con respecto a los roles familiares presentes en *Cosmos* podemos introducir las siguientes precisiones: el señor Wojtys también es presentado como padre de familia y esposo ejemplar; la señora Wojtys como esposa, madre y ama de casa; Lena como esposa, hija y maestra de idiomas; Katarina en su condición de sobrina de los señores Wojtys que secunda a su tía en los quehaceres domésticos y en la atención a los inquilinos y, por último, cabe mencionar a los recién casados (los Lulos; Jadeczka y Tolek).

³¹ Nótese cómo esta operación constituye otra forma de Gombrowicz-agente de adaptarse a condiciones objetivas diferentes en un momento particular de su trayectoria. En tal sentido, al repasar las construcciones estereotipadas presentes en la primera novela del “período argentino” se destacan las referencias al ministro Feliks Kosiubidzki, el senador Rembielinski, el ministro Mazurkiewicz y el consejero Podrocki. A propósito de la colonia polaca local, véase: *T*: 28 y 143.

³² En la novela aparecen otras formas estereotipadas como los empleados de oficina –compañeros circunstanciales de Gombrowicz en la empresa del Barón, Pyckal y Ciunkala– o bien, los roles asociados al mundo del arte como el escritor local –“Aquel hombre” (*T*: 44)– que vence al protagonista en esa suerte de contrapunto que tiene lugar en medio de la recepción en honor al “Gran Escritor y Genio Polaco” y el pintor Ficinati. Esto, sumado a una colección de tipos sociales o roles como el contable Popacki, el Doctor García y el coronel Fichcik quien es el agregado militar de la Legación polaca, entre otros, que se unen a todos aquellos que irrumpen cuando Gombrowicz alude tanto a las tácticas de “seducción” del Puto como a los sirvientes que trabajan para él en su estancia.

³³ Para una lectura en detalle de este momento de la investigación, remitimos una vez más al trabajo completo que puede ser consultado en la biblioteca del CEA.

³⁴ Esta especificidad es la que también permite establecer, según el caso en cuestión, si se trata de una relación que debe ser considerada intertextual, architextual o interdiscursiva.

³⁵ Como se hace visible, los ejemplos son muchos y pueden multiplicarse *ad infinitum*. Véase al respecto lo señalado sobre las relaciones intertextuales/interdiscursivas como estrategia de verosimilización de las novelas.

³⁶ En este punto, aun cuando no los hemos abordado, no puede desestimarse el examen de los procedimientos internos puestos en juego para establecer las relaciones de coherencia intratextual en las novelas. En efecto, aquí interesa el análisis de aquellos elementos que, en su recurrencia, no sólo aseguran la legibilidad de los enunciados sino que producen efectos particulares de sentido. Esto, dado que la redundancia de tales motivos y preocupaciones fija líneas isotópicas que: a) se traducen en temas que guardan relación con lo general/universal y, por lo tanto, funcionan de manera articulada con otras operaciones que también apuntan a la generalización; b) favorecen la legibilidad de las novelas y c) no sólo caracterizan la escritura gombrowicziana en su conjunto sino que autorizan a hablar de la poética de la forma y de la inmadurez.

³⁷ De ahí el por qué resulta pertinente preguntarse qué ocurre con estas operaciones que favorecen la legibilidad de la primera novela al compararla con los rasgos que caracterizan al resto de la novelística producida en la Argentina.

Capítulo IV

Hacia una mirada sociológica de la literatura: El campo intelectual argentino del período 1939-1963

Como se desprende del recorrido trazado hasta aquí a partir de los aspectos teóricos que orientan nuestra reflexión pero, sobre todo, de las consideraciones formuladas al cerrar el capítulo anterior, en lo que queda del trabajo resta centrar la mirada en Gombrowicz-agente y la posición que ocupa en la trama de relaciones de la literatura argentina producida entre 1939-1963¹. Y si el estudio del lugar que dicho agente ocupa en el interior de este sistema constituye una de las piedras angulares de nuestra investigación, se debe a que su posición relativa en él deviene en uno de los principios de explicación de sus intervenciones en la arena pública y de su práctica discursiva específica por medio de la escritura ficcional, tanto en nuestro país como más tarde en el extranjero a través de *Kultura*, la revista que reúne a los exiliados polacos en París durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, se trata de poder explicar y comprender, al menos de manera parcial, la novelística que conforma el corpus analizado teniendo en cuenta el lugar de Gombrowicz en el escenario local y el proceso de gestión de la propia competencia no solo en distintos momentos de su trayectoria durante el “período argentino” (1939-1963) sino también en diferentes sistemas de relaciones en los que en cada caso el autor de *Ferdydurke* quiere ser reconocido e incorporado como escritor profesional. Dicho de otra forma, el análisis del lugar que Gombrowicz va ocupando en el campo literario argentino durante un lapso de más de veinte años junto al proceso de gestión de la propia competencia –tanto en nuestro país como más tarde, desde principios de los cincuenta, en esa otra trama de relaciones ubicada en París– permitiría explicar/comprender parcialmente su práctica escrituraria sobre la base de una *identidad social* en constante formación frente a agentes e instituciones posicionados en el interior

de estos nuevos sistemas de relaciones –diferentes de la trama polaca de origen a la que inicialmente pertenece– en los cuales pretende ser reconocido e incorporado en cada caso.

Ahora bien, el campo literario no se conforma de un día para otro ni permanece estable en el tiempo, dado que se trata de una trama relacional dinámica que incluye agentes individuales y colectivos que luchan entre sí por imponerse. Por esta razón, debemos detenernos en algunos elementos que permiten entender la constitución del campo literario local a fines de la década del treinta ya que ese momento coincide con el ingreso de Gombrowicz en nuestro país. En este sentido, en un primer movimiento, vamos a examinar lo que hemos designado el “imperio malleísta” como consecuencia de que Eduardo Mallea es el escritor con mayor gravitación dentro del sistema de ese momento. De manera complementaria, resulta importante analizar cuáles son las principales poéticas y géneros que se cultivan en ese período.

La consideración de la mítica revista *Sur* y de su “liderazgo” en el campo literario local tras la aparición de su primer número en el verano de 1931 constituye un elemento insoslayable dentro de la estructura del capítulo. En efecto, la publicación dirigida por Victoria Ocampo, que incluye referencias a lecturas y traducciones impulsadas por intelectuales ligados a esta plataforma institucional, resulta un elemento vital dada la gravitación que el grupo *Sur* tuvo durante más de dos décadas en el ámbito cultural de nuestro país. Esta es una razón más que suficiente para detenernos en la génesis, la hegemonía y el ocaso de dicha revista. En esta serie de reposicionamientos y de consecuente reestructuración del sistema de relaciones que se va operando a lo largo del tiempo, la hegemonía y/o liderazgo de algunos escritores relacionados con *Sur* es tal que, como veremos, la revista no solo concentra los debates más importantes de ese momento sino que durante los treinta ubica a Mallea en el centro del campo literario argentino, para desplazarlo durante la década del cuarenta y poner en su lugar a Jorge Luis Borges: hablamos del progresivo ascenso/consagración del autor de *Ficciones* (1944), tanto a nivel local como en el extranjero, que comienza a operarse hacia mediados de los años cuarenta.

Asimismo, en consonancia con lo anterior, la consideración de los usos de la ficción en estas décadas, sobre todo de la literatura fantástica, es un elemento pertinente porque se relaciona con la representación del fenómeno peronista y la marcada incapacidad para interpretarlo por

parte de algunos sectores intelectuales. Este hecho coincide con el proceso de relectura de Arlt y del peronismo, la irrupción de los jóvenes de la nueva izquierda intelectual o franja “denuncialista” a principios de los años cincuenta, el comienzo del ocaso de *Sur* y, finalmente, la irrupción de formas escriturarias no convencionales en la narrativa argentina de mediados de los años sesenta.

¿Qué decir entonces acerca de la conformación del campo literario argentino hacia fines de la década del treinta? ¿Cuáles son los agentes y las publicaciones con mayor gravitación en él? Más aún, ¿en qué medida, de acuerdo a la crítica, se puede hablar, primero, del “imperio malleísta” y, después, de la consolidación de un nuevo canon de la mano de Borges?

Consideraciones sobre el campo literario argentino de los años treinta: Hacia la conformación del imperio malleísta

Al abordar el campo literario argentino que coincide con el “imperio malleísta” durante los años treinta, resulta oportuno examinar cómo se ha ido conformando dicho sistema de relaciones y por qué la obra de Mallea es consagrada y legitimada durante la década infame. Aquí para entender las prácticas de la escritura ficcional de este momento es clave reconocer el peso y/o gravitación que la revista *Sur* fue alcanzando progresivamente en el medio local desde su nacimiento a principios de la década del treinta. Se trata de una publicación que sobresalió tanto por el conjunto de traducciones y reseñas bibliográficas hechas desde sus páginas, como por los nombres propios de los intelectuales vinculados a ella. Dirigida por Victoria Ocampo, ya desde el primer número aparecido en enero de 1931 la revista contó con colaboraciones de autores de la talla de Jorge Luis Borges, Eduardo Bullrich, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre, sumados a “un consejo extranjero en el que figuraban el norteamericano Waldo Frank, el suizo Ernest Ansermet, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes y el español José Ortega y Gasset” (Prieto, 2006: 277), por mencionar los más destacados.

De lo anterior, tal como lo plantea Sarlo (1997) al hablar sobre la vanguardia martinfierrista en nuestro país, se desprende que si durante las primeras décadas del siglo XX es la revista *Nosotros* la que constituye el órgano de consagración y difusión cultural de los intelectuales argentinos, de cara a los cuarenta, es *Sur* la que ocupa ese lugar de privilegio

y poder. Por consiguiente, tanto el programa de modernización de las costumbres culturales argentinas iniciado hacia 1910 por un lado, como el rol de los directores de *Nosotros* –Roberto Giusti y Alfredo Bianchi– pensado en los términos de las “figuras típicas del organizador intelectual de ese período” (Sarlo, 1997: 215) por otro, son –de ahora en más y en gran medida, aunque no de manera excluyente– llevados adelante por Victoria Ocampo y la constelación de autores que giran alrededor de su publicación. Asimismo, se pone de manifiesto cómo –de la mano de *Sur*– el sistema de relaciones propio del Centenario de la Revolución de Mayo –aún vigente a fines de los años veinte y principios de los treinta, con Leopoldo Lugones en el centro–, comienza a ser reemplazado, ya entrada la década infame, por uno nuevo. El imperio del autor de *Lunario sentimental* (1909) o de *Las fuerzas extrañas* (1906) junto a otros escritores consagrados por la revista *Nosotros* –como los poetas Enrique Banchs y Arturo Capdevila, el novelista Manuel Gálvez y el ensayista Ricardo Rojas–, es relevado por un nuevo sistema de relaciones y de posiciones relativas en cuyo centro se ubica Eduardo Mallea.

A partir de este escenario apenas esbozado es posible entender los re-posicionamientos o relevos operados en el sistema de nuestra literatura nacional en el período que va de mediados de la década del treinta al advenimiento del primer gobierno peronista en 1945. Y aquí, pese a las opiniones encontradas que giran en torno a ella, Prieto le asigna un papel preponderante a la revista *Sur* como institución que regula las costumbres y prácticas culturales de este momento histórico ya que, tras su aparición en enero de 1931, logra imponer un nuevo canon a través del ejercicio de la crítica literaria. De esta forma, la publicación dirigida por Victoria Ocampo consagra, en los años treinta, a Eduardo Mallea y lo promueve como el “máximo novelista y ensayista argentino, según los parámetros de lectura” (Prieto, 2006: 280) de la revista². Esta operación resulta semejante a la realizada más tarde por algunos de los colaboradores de *Sur* para reemplazar el “canon malleísta” por la estética de Jorge Luis Borges.

Sobre los modos existentes de hacer ficción en los años treinta y cuarenta

Si acordamos con la lectura de Prieto y el lugar de privilegio que le asigna a Mallea como máximo escritor del campo literario durante la

década del treinta, nos vemos llevados a considerar que la importancia de la producción novelística y de los ensayos del autor de *Historia de una pasión argentina* (1937) no reside tanto en el contenido de los textos sino más bien en la “puesta en valor de esa obra [...] mediante la forma de la reseña bibliográfica” (Prieto, 2006: 281) por medio de una operación típicamente institucional. Este hecho no disminuye la gravitación o el peso de su producción, ni la jerarquía de Mallea como autor y, menos aún, el reconocimiento de sus pares escritores en el campo literario de ese momento³.

De forma contemporánea a esta puesta en valor de la obra de Mallea a lo largo de la década del treinta, encontramos también la figura de Borges como agente que, tras sus comienzos en las vanguardias como integrante de la aventura martinfierrista (Prieto, 2006: 211-225), progresivamente abandona la poesía en tanto género para producir ensayos y cuentos. *Evaristo Carriego* de 1930 y la aparición de *Historia universal de la infamia* en 1935, respectivamente, dan cuenta de esta migración en la escritura de Borges. Tal como lo plantea Prieto, esta faz ensayística de los años treinta entra en relación con otro texto clave de la época: *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz.

Si atendemos a las opciones existentes o modos de escribir poesía hacia comienzos de los cuarenta, como nota particular del género se destaca la reacción contra los postulados de la vanguardia de la década del veinte. Se trata de una poesía de temática nacional opuesta al humorismo, el sarcasmo y la polémica de los jóvenes martinfierristas: “Los cuarentistas opusieron a lo que ellos llamaban la ‘retórica ultramarina’ de los vanguardistas una poesía de temática nacional, interiorismo al exteriorismo y, sobre todo, seriedad al humorismo” (Prieto, 2006: 361). Sin embargo, agrega Prieto, el verdadero valor de este grupo de poetas reside no en todo el grupo⁴ sino en aquellos puramente excéntricos que cambiaron por completo el “signo generacional” por una solución atrevida e individual: hablamos aquí de Olga Orozco, César Fernández Moreno, Alberto Girri, Juan Rodolfo Wilcock y Joaquín Giannuzzi (Prieto, 2006: 363).

Si, tal como planteáramos a partir de la mirada sobre la literatura argentina contemporánea de Martín Prieto, en el período que va de los años treinta a entrados los cuarenta, Eduardo Mallea es el escritor máximo de nuestras letras como resultado de una operación institucional llevada adelante por Victoria Ocampo y algunos colaboradores de *Sur*.

Y si, de igual forma, los que participan de esta misma revista tienen la capacidad no solo de definir un canon sino también de modificarlo no cabe duda sobre el peso institucional de la publicación nucleada en torno a Victoria Ocampo en el campo literario nacional de este período el cual, como sabemos, coincide con el momento de la llegada de Gombrowicz a Buenos Aires en agosto de 1939. Por consiguiente, el análisis del lugar y del papel de *Sur* en tanto agencia organizadora del sistema y de la actividad intelectual de estas décadas constituye una referencia obligada en nuestro trabajo que abordaremos en lo que sigue⁵.

Victoria Ocampo, *Sur* y su peso en cuanto plataforma institucional en el campo literario argentino: génesis, hegemonía y ocaso

Parafraseando a Martín Prieto (2006: 278), puede afirmarse que tanto *Sur* como los autores nucleados a su alrededor han sido objeto de críticas ideológicas y políticas que dejan de lado o desconocen que, entre 1931 y fines de la década del cuarenta, la revista concentró algunos de los debates más importantes de la literatura argentina y que, por lo mismo, ocupó una posición dominante en nuestro campo intelectual. Situación que se ve reforzada si se tiene en cuenta su sistema de traducciones y el enorme valor de los autores introducidos al país, aun entrados los años sesenta. En palabras de María Teresa Gramuglio (2004), la gravitación de *Sur* en la esfera literaria local estuvo sustentada “en el sólido entramado que se configuró entre la literatura, la crítica y las traducciones publicadas en la revista y ese suplemento insoslayable que fue la editorial Sur” (pp. 112-113). Se trató de la puesta en circulación en lengua castellana de autores extranjeros inéditos hasta ese momento entre los que se destacan Virginia Woolf, André Gide, Graham Greene, T. S. Eliot, William Faulkner, Henry James, entre otros. Asimismo, la revista contó con un valor agregado que funcionó como un principio de diferenciación en tanto plataforma institucional: varios de los colaboradores de la publicación dirigida por Victoria Ocampo, además de escribir literatura, llevaron a cabo la tarea de traducción; empresa que, a su vez, redundó de manera significativa en la construcción de su propia obra (Prieto, 2006: 279)⁶.

Como agrega Gramuglio, la tarea realizada por *Sur* en la escena local a partir de su aparición en la década del treinta no se da en un vacío

cultural que dicha publicación viene a colmar. Muy por el contrario, ya desde los primeros años de siglo XX

[...] varias colecciones, como la *Biblioteca de La Nación*, alimentaron con traducciones de literatura extranjera zonas de lecturas que se fueron ampliando progresivamente; en las décadas siguientes fueron apareciendo diversas series de folletines y sellos de libros económicos que llegaron a los sectores populares (Gramuglio, 2004: 94).

La cita de Gramuglio pone en evidencia que, desde comienzos de siglo, existe en nuestro país una clara diversificación en el interior de este campo literario en formación, que se traduce no solo en la identificación de distintas zonas o espacios de circulación de obras, autores y revistas, sino también en circuitos de consumo diferenciados que, a la par de lo que podría designarse la cultura “alta”, permite reconocer la presencia de un público lector ligado a los sectores populares como consecuencia de las políticas educativas del período en cuestión:

Ya en los comienzos de ese proceso, había aparecido *Nosotros* (1907-1934; 1936-1943) [...] Y los años veinte vieron surgir, entre otras, las dos *Proas* (1922-1923; 1924-1926); *Inicial* (1923-1926); *Valoraciones* (La Plata, 1923-1928); *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927); *Sagitario* (La Plata, 1925-1928); *Síntesis* (1927-1930); *Criterio* (1928 y en curso) (Gramuglio, 2004: 94)⁷.

La nota distintiva —previa a la llegada a la escena literaria y cultural de *Sur*— es que, pese a la diversificación presente en el campo, se trata de un elenco estable de colaboradores cuyos nombres se repiten de una revista a otra. Nombres que, salvo algunas excepciones —como las de Evar Méndez, Brandan Caraffa y Gironde—, en su mayoría se integraron más tarde de manera estable al proyecto encabezado por Victoria Ocampo⁸. Junto con estas ausencias ligadas a las expresiones vanguardistas de nuestra literatura⁹, hallamos otras que no son menos significativas ya que permiten profundizar el abordaje de las posiciones en el campo literario argentino de este período: hablamos aquí, como ejemplo paradigmático, de Samuel Glusberg quien, ya desde 1918 pero, sobre todo, durante los años veinte y treinta, desarrolla una incesante y productiva labor con escritores, revistas y editoriales que remiten a otras zonas o espacios de circulación de la literatura argentina. Su tarea in-

cansable configura a Glusberg como un agente organizador del campo intelectual y como la antítesis de las políticas literarias desarrolladas por los escritores nucleados en *Sur*.

Samuel Glusberg y las antípodas de Ocampo: afinidades y divergencias

Como ya apuntáramos, la diversificación en el interior del campo literario argentino durante las primeras décadas del siglo XX permite identificar desde su conformación distintas zonas o espacios de circulación de obras, autores y revistas, es decir, circuitos diferenciados de consumo por parte del público lector. ¿En qué medida Glusberg constituye también un agente organizador de ese campo diversificado? ¿En qué consiste la tarea que lleva adelante? En palabras de Horacio Tarcus (2009),

Samuel Glusberg es una de esas raras personalidades que prefieren instalarse en un segundo o tercer plano [...] y que sin embargo son tan activos en su labor casi invisible de animadores culturales, que un campo intelectual como el de la Argentina de los años veinte y treinta no termina de comprenderse cabalmente sin su participación (p. 27).

Su sello editorial más conocido, BABEL (sigla de Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), fue creado en 1922 tras el éxito que Glusberg había alcanzado con una colección de folletos baratos de salida periódica a la que llamó *Ediciones Selectas de América. Cuadernos mensuales de Letras y Ciencia*. Esta colección inaugural se inició hacia 1918 con la publicación de *Florilegio* del poeta mexicano Amado Nervo; más tarde le siguieron otros cuadernos con textos de Quiroga, Lugones, Payró, Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni, entre otros. Así, en el lapso que va de 1922 a 1934, con las cuidadas ediciones del sello Babel, Glusberg logra formar un catálogo que, junto a la exclusividad de las novedades y reediciones de las obras de Lugones¹⁰, reúne un centenar de títulos:

Entre los cuarenta autores editados –los modernistas de la generación anterior y de la emergente, así como otros no encuadrados en el modernismo–, pueden mencionarse Rafael Alberto Arrieta, Carlos Astrada, Mariano Bravo, Luis Cané, Arturo Capdevila, Waldo Frank, Luis Franco, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Ezequiel Martínez

Estrada, Evar Méndez, José Pedroni, Horacio Quiroga, Horacio Rega Molina y Alfonsina Storni (Tarcus, 2009: 29)¹¹.

El proyecto editorial fue complementado por un boletín de difusión bibliográfica que “no tarda en convertirse en una de las revistas literarias más características de la década” (Tarcus, 2009: 29): *Babel. Revista de Arte y Crítica* (1921-1928). Junto a esta publicación, Glusberg también dirige otras que se suceden en el tiempo: *Cuadernos literarios de Oriente y Occidente* (1927-1928), *La vida literaria* (1928-1931) y *Trapalanda* (1932-1933). En conjunto, estas revistas ponen en circulación las colaboraciones de muchos escritores que figuran en el catálogo del sello Babel —Lugones, Quiroga, Gerchunoff y Payró— junto a autores de la talla de Baldomero Fernández Moreno y José Ingenieros y de aquellos más jóvenes como Jorge Luis Borges, Luis Franco, Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo y Ezequiel Martínez Estrada. Según refiere Gramuglio (2004: 96), es por medio del sello de Glusberg que, en 1933, se publica por primera vez *Radiografía de la Pampa*. En estas publicaciones pero, sobre todo, en *La vida literaria* comienzan a ganar peso autores latinoamericanos como José Mariátegui, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbrourou, Alejo Carpentier, Enrique José Varona y Pedro Henríquez Ureña.

Tal como sostiene Tarcus (2009), no cabe duda de que Glusberg es una figura activa del campo intelectual de la década del veinte y del treinta. Es así que, entre sus políticas culturales se destacan “la primera gira argentina del ensayista estadounidense Waldo Frank y la frustrada instalación del peruano José Carlos Mariátegui” (p. 29).

Ahora bien, ¿en qué medida constituye una figura contraria a Victoria Ocampo? ¿Por qué? Según señala Gramuglio, en algún momento el ensayista norteamericano Waldo Frank fue un común denominador entre ambos agentes, a tal punto que hubo un proyecto editorial impulsado por aquel que incluía sus nombres en la misma plataforma institucional. Más tarde este proyecto deviene en *Sur*:

El proyecto de revista en que Frank interesó a Ocampo había sido originalmente concebido como un órgano de comprensión y religación de la cultura americana, en el cual participarían el peruano José Carlos Mariátegui, director de *Amauta*, y el editor Samuel Glusberg, quien desde 1925 estaba en contacto con Frank y había sido un promotor infatigable de su exitosa visita a América del Sur en 1929 [...] Pero Mariátegui murió en el Perú en 1930, mientras se gestaba *Sur*, y las

diferencias entre Ocampo y Glusberg hicieron que éste quedara finalmente excluido del proyecto y su figura borrada en la historia oficial de la revista (Gramuglio, 2004: 95-96).

El desencuentro que acabamos de referir entre Ocampo y Glusberg se manifiesta también en la diversidad de escritores y obras que cada uno de ellos promueve en su rol de organizadores del sistema, sobre todo tras la aparición de *Sur* en 1931, *La vida literaria* (1928-1931) y *Trapalanda* (1932-1933). Esta diversidad revela una vez más la existencia de distintos sectores y circuitos que conforman el campo literario argentino de este período.

Si atendemos al conjunto de escritores señalados de manera complementaria tanto por Tarcus como por Gramuglio en relación con los proyectos literarios y culturales llevados a cabo por Glusberg, se pone de manifiesto que muy pocos de aquellos que colaboraron y/o participaron en ellos fueron publicados más tarde por Victoria Ocampo. En este sentido, constituyen la excepción en el conjunto de autores que hemos enumerado anteriormente, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Borges y Martínez Estrada. En palabras de Gramuglio (2004), fuera “de estos últimos, casi ninguno de los escritores que colaboraron en las revistas de Glusberg fue publicado por *Sur*” (p. 96).

Junto con estas divergencias que, a su vez, se traducen en una división por demás compleja del campo intelectual argentino de principios de los treinta, no menos significativo resulta atender a la dimensión histórico/política y, en especial, a las consecuencias que derivan en la esfera de la cultura tras el golpe de Estado encabezado por José Félix Uriburu el 6 de septiembre de 1930.

Sobre este punto basta con decir que el golpe deviene en un punto de inflexión en la historiografía argentina de siglo XX, dado que inaugura el período conocido como “Década Infame” cuyas circunstancias son las que ofician de telón de fondo para los escritores argentinos y los mueven a la acción de manera diferenciada. Junto a la proscripción del radicalismo y la corrupción, quizá una de las notas distintivas, si no la más importante de los años treinta, sea el vacío cultural imperante, el clima hostil y la radicalización en algunos agentes intelectuales de las posiciones ideológicas. En efecto, se trata de un período marcado por el pesimismo, el fraude y el vacío en el campo de la cultura que se manifiesta en un proceso caracterizado en parte por la desaceleración de

las acciones y proyectos literarios/editoriales que venían desarrollándose con fuerza en este ámbito desde la década anterior. Esto se suma al fenómeno que hemos designado como la radicalización de las posiciones ideológicas en el caso de algunos escritores que, a su vez, se traduce en esta serie de reordenamientos en base a las “afinidades” y divergencias que surgen en el interior del campo intelectual argentino de este momento. Mientras Glusberg en tanto agente organizador del campo intelectual argentino durante los años veinte y treinta, migra hacia una posición de izquierda –secundado por autores como Luis Franco o el filósofo Héctor Raurich–, su contracara, Victoria Ocampo, despliega una política literaria que impulsa y pone en circulación lecturas y traducciones que la ubican en las antípodas de este proceso: el escenario en el que *Sur* sale a la luz por primera vez en 1931 es el mismo, pero el proyecto de la mayor de las hermanas Ocampo es otro muy distinto al que, inicialmente, había concebido el norteamericano Waldo Frank.

Si reparamos en el recorrido hecho hasta aquí, se advierte que el énfasis ha estado orientado a poder reconstruir, en un primer movimiento, aquellas condiciones que permiten hablar del “imperio malleísta” en la escena literaria local. La gravitación del autor de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) se consolidó por medio del ejercicio de la crítica a lo largo de la década del treinta y, como señaláramos, siguió vigente aún entrados los años cuarenta. Este momento coincide con la llegada de Gombrowicz a la Argentina en agosto de 1939. En la medida en que el escritor polaco y las estrategias de gestión de la propia competencia en nuestro país constituyen el objeto de nuestro trabajo, resulta necesaria la reconstrucción del campo intelectual argentino de fines de la década del treinta cuando ingresa a él. De la misma manera, el relevamiento de dicho sistema en cuanto a las posiciones dominantes y periféricas de los agentes –junto a su permanente reestructuración a lo largo del tiempo– concluye a mediados de los años sesenta, precisamente porque Gombrowicz abandona la escena local en 1963 para trasladarse al Viejo Mundo una vez que ha sido consagrado por la crítica europea con sede en París. La pertinencia de rearmar el mapa del campo literario argentino en el período 1939-1963 por un lado, y la relevancia de su análisis, tanto en la sincronía como en la diacronía, por otro, están fundadas en el hecho de que, al menos, permiten entender o explicar de manera parcial la producción escrituraria del autor polaco –léase, la traducción de *Ferdydurke* y la novelística que le sigue– en el marco de la gestión de la propia competencia, tanto en nues-

tro país como más tarde en el extranjero. Y, si los reposicionamientos de los agentes en un momento dado junto a la reestructuración del sistema de relaciones responden a una lógica o a reglas de juego específicas que regulan el campo, no cabe duda de que el peso literario de Mallea sobre fines de la década del treinta se da como resultado de un proceso que lo coloca al autor de *Historia de una pasión argentina* (1937) en el centro.

En esta recolocación de Mallea en el centro del sistema, Victoria Ocampo y algunos colaboradores de su mítica revista cumplieron un rol importante. Por esta razón, además de abordar las opciones o modos de hacer ficción durante los años treinta y cuarenta hemos analizado el peso institucional de *Sur* en el campo literario argentino a partir de su aparición en 1931. Igualmente, como la aparición de la revista no se da en medio de un escenario cultural desolado, se consideró pertinente abordar la figura de Samuel Glusberg tratando de destacar las afinidades y divergencias que existieron entre los dos agentes organizadores más destacados del campo intelectual de los años treinta. Por último, en este punto resta ponderar dos aspectos:

En primer lugar, la configuración efectuada de Glusberg como la contracara de las políticas literarias y culturales desarrolladas por Victoria Ocampo permite, en un principio, reconocer la existencia de distintas zonas o vías por donde circulan las obras en este período. De cara al proceso de politización de la literatura ocurrido durante la llamada década infame, estos circuitos no tardan en profundizar sus diferencias, sobre todo en relación con los autores y lecturas promovidos en cada uno de ellos.

En segundo lugar, aun cuando este proceso de radicalización ideológica resulte ajeno a los colaboradores de *Sur*, lo cierto es que la presencia en la revista de distintas intervenciones, fundamentalmente sobre la responsabilidad del intelectual de ese tiempo, nos permiten establecer de la mano de Gramuglio (2004) una conexión impensada entre política y cultura. Esta relación se refuerza más aún si se contemplan las primeras miradas sobre el peronismo presentes de manera tangencial en la publicación de Victoria Ocampo. Como se sabe, estas miradas estrechas condujeron –en ese proceso de relectura de los gobiernos que se suceden de 1943 a 1955– primero al quiebre del bloque antiperonista y, después, a la pérdida del liderazgo de *Sur* en el campo literario argentino de mediados de los cincuenta, en coincidencia con la irrupción de la nueva izquierda intelectual en el escenario cultural de nuestro país.

En medio de este proceso que nos lleva desde la fundación mitológica de la revista *Sur* en el verano de 1931, hasta su hegemonía durante más de veinte años y posterior ocaso al promediar la década del cincuenta, encontramos el fin del imperio de Mallea y la consolidación, por medio del ejercicio de la crítica, de un nuevo canon literario que lo reemplaza: hablamos aquí de la literatura de la imaginación y de Jorge Luis Borges.

Borges y la consolidación de un nuevo canon literario hacia la década del cincuenta

Si acordamos con Martín Prieto, el imperio borgeano habría comenzado a construirse durante los años cuarenta de manera simultánea a la gravitación literaria que aún tiene Mallea en ese momento. Según refiere el crítico rosarino, ya desde el principio de esta década era posible reconocer en *Sur* la coexistencia entre dos concepciones opuestas sobre el arte de escribir que no tardan en generar polémicas entre sí. Hablamos de una literatura como la de Mallea formulada en los términos de una representación realista que subordina la dimensión estética a los imperativos morales, por oposición a la poética de la imaginación impulsada por Borges y su grupo íntimo que concibe lo literario como un mundo construido y gobernado por el intelecto. En palabras de Prieto (2006), el imperio borgeano y la puesta en valor de su literatura se inicia hacia 1944 en una reseña sobre *Las ratas* de José Bianco, firmada por Borges (p. 282).

La transición entre la caída de Mallea y la consolidación de Borges, al menos en *Sur*, también parece manifestarse en una reseña bibliográfica anterior firmada por González Lanuza en 1940, a propósito de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Lo relevante de la reseña no está dado por el juicio de valor formulado por González Lanuza sobre la novela sino por el prólogo escrito por Borges que acompaña la edición original de *La invención de Morel*:

La novela de Bioy Casares traía, [...] un prólogo firmado por Borges que fue leído como una teoría de la novela, donde acera y desarrolla lo que tentativamente ya había señalado [...] en otra reseña bibliográfica publicada en *Sur* sobre el libro anterior de Bioy Casares (Prieto, 2006: 282).

Según anota Prieto a partir de una observación hecha por Gramu-

glio, el prólogo de Borges sirve no tanto como valoración de la novela reseñada sino más bien como “la construcción de espacios y alianzas para la propia escritura, cuando ella cuestiona la norma y propone un nuevo valor” (Gramuglio en Prieto, 2006: 282).

Así, mientras algunos de los colaboradores de *Sur* siguen –entrados los cuarenta– pensando lo ficcional en términos de representación y verosimilitud, en paralelo, otro grupo de escritores encabezados por Borges impulsa, dentro de la misma revista, una nueva norma, un nuevo valor estético que, con el tiempo, termina por imponerse en el campo literario argentino y por desplazar a Mallea del centro. Lo interesante de este proceso de relevos en *Sur* es que la disputa entre ambos escritores se da en el terreno de la ficción pero no de las ideas. De ahí que el combate haya sido posible en el interior de la misma revista con el consentimiento de su directora, Victoria Ocampo, quien se atribuye tanto haber favorecido la consagración de Mallea en el campo literario de la década del treinta como, más tarde, la de Borges de cara a los años cincuenta (Prieto, 2006: 289). Nótese cómo esta pulseada entre escritores con concepciones divergentes sobre la ficción y el arte de escribir en el interior de un mismo espacio institucional habla también de la existencia de grupos claramente identificables dentro de *Sur* con los cuales, tal como se verá más adelante, Gombrowicz también va a polemizar. Este hecho, una vez más, se traduce en afinidades electivas entre los agentes intelectuales que colaboran en la revista y, por ende, en alianzas y rupturas sin las cuales no podría entenderse la operación que instala a Borges en el centro de la constelación de autores dirigidos por Victoria Ocampo.

Sobre las afinidades electivas: alianzas, rupturas y la “operación Borges” en *Sur*

Parafraseando a Gramuglio (2004), el hecho de que los colaboradores de *Sur* no hayan estado preocupados exclusivamente por lo literario sino que también mostrasen un interés permanente por diversas manifestaciones de la cultura contemporánea, nos pone sobre aviso acerca de la posible existencia de distintas facciones o grupos en el interior de la publicación dirigida por Victoria Ocampo. En el período de auge o liderazgo en el escenario local, la crítica promovida por *Sur* contó, entre otros, con la presencia de investigadores del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires –dirigido por Amado Alonso hasta 1946

con el advenimiento de los gobiernos peronistas— como Enrique Anderson Imbert, Pedro Henríquez Ureña y Raimundo Lida.

A la par de este primer grupo, Borges, Bioy Casares y Carlos Mas-tronardi formaron, en el interior de *Sur*, otra facción reconocible por sus preferencias y estrategias críticas. Al núcleo original, Gramuglio suma a Silvina Ocampo, Rodolfo Wilcock y, con posterioridad, a José Bianco.

La literatura de Mallea que subordina la estética y el trabajo sobre la forma a la dimensión moral, permite reconocer una tercera facción en la revista a la que, según anota Gramuglio, después suscriben Sabato y Murena. Pese a todo, cabe señalar que las diversas tendencias promovidas por cada uno de los grupos de colaboradores coexistieron durante más de veinte años sin llegar a romper la comunidad de valores compartidos que sostenían a *Sur* en tanto plataforma institucional. Esta axiología estuvo ligada, en gran medida, a la puesta en valor de una literatura y cultura cosmopolitas/extranjeras que deviene en un principio de diferenciación de la revista en relación con otras publicaciones o agencias del mismo período.

Ahora bien, aun cuando los distintos grupos logran convivir en un mismo espacio institucional, las diversas tendencias y concepciones que defienden, principalmente sobre la literatura, no tardan en traducirse en enfrentamientos y polémicas que deben ser entendidos como estrategias de reposicionamientos de los agentes intelectuales, en principio, en el seno de *Sur*. Y, como es de esperar, Borges no permanece ajeno a esta operación. Muy por el contrario, tal como apunta Gramuglio (2004), el autor de *Ficciones* mantuvo constantes enfrentamientos —abiertos o encubiertos— con otros colaboradores sobre cuestiones referidas a la lengua y la literatura:

[...] con Alonso y Américo Castro sobre la lengua nacional; con Eduardo Mallea, con Ernesto Sábato y hasta con el mentor José Ortega y Gasset sobre la condición del escritor y las ideas acerca de la novela; con Roger Callois sobre el género policial; con Victoria Ocampo sobre la revista misma (p. 113).

En estas polémicas lo que está en juego tiene menos que ver con la verdad enunciada en primer plano en cada una de las intervenciones de Borges que con su búsqueda de consagración como agente en el campo literario argentino de la década del cuarenta:

Borges ya tiene entonces más de 40 años, pero no ha perdido nada de la irreverencia de la juventud, [...] no le teme ni a la exposición ni a la intemperie [...] Las dos respuestas, una de Amado Alonso, la otra del mismo Callois, son certeras y brillantes [...] Pero [...] [lo que está en juego se relaciona] con la única verdad que le importa a Borges: su verdad de artista (Prieto, 2006: 283).

Verdad que, *a priori*, no puede resolverse únicamente en los términos de una discusión acerca de una idea determinada sobre la literatura sino que se dirime en búsqueda de la imposición de esa poética por sobre todas las demás y en “la imposición también de quienes la inventaron, la promovieron y la profesan” (Prieto, 2006: 283-284) en la escena literaria local.

Junto a los tres núcleos de colaboradores claramente identificables en el interior de *Sur* que hemos mencionado hasta aquí, pueden reconocerse otros grupos como el de aquellos escritores provenientes de sectores católicos y nacionalistas que participan de la revista durante los primeros años. Nos referimos a autores de la talla de Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Julio Irazusta y Ernesto Palacio quienes publicaron notas, poemas, ensayos y hasta traducciones. Sin embargo, apunta Gramuglio (2004), este entendimiento no resistió la presión de las diferencias políticas que “se desataron a partir de la Guerra Civil Española, el avance del fascismo en Europa y, finalmente, la irrupción del peronismo en Argentina” (p. 114).

Cuando a comienzos de la década del cincuenta, se redujo el formato y la revista pasó a ser una publicación bimestral, más precisamente entre 1951 y 1952, la sección de notas y reseñas bibliográficas se hizo más nutrida iniciándose de esta manera lo que la crítica literaria considera un experimento de “convivencia generacional” (Gramuglio, 2004: 115). Entre los colaboradores nuevos, al ya mencionado Murena se pueden agregar otros nombres como Enrique Pezzoni, Ana María Barrenechea, Sylvia Molloy, Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik. Estos escritores, en conjunto –tanto los más viejos como los que recién se inician en ese momento en *Sur*–, se suman, a lo largo de todas las etapas, a otro variado y numeroso repertorio de críticos extranjeros –contemporáneos o del siglo XIX– que aparecen a través del sistema de traducciones promovido por la revista¹².

En medio de este proceso de alianzas, continuidades y rupturas que abarca más de dos décadas, se produce la “operación Borges” en *Sur*

y, consecuentemente con ella, el reemplazo del “imperio malleísta” por el de Borges y su grupo íntimo, primero en la revista y, luego, en el campo literario argentino de comienzos de los años cincuenta. ¿En qué consistió tal operación? En principio, no debe perderse de vista aquí todo lo que hemos referido sobre las polémicas o enfrentamientos de Borges como estrategia de legitimación. Estas intervenciones del autor de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), la mayoría de las veces fueron publicadas en la sección de notas bibliográficas de *Sur*. Y como observa Prieto, el bombardeo por parte de Borges y el conjunto de ficciones producidas y publicadas por él y su grupo a lo largo de los años cuarenta, termina por imponer una poética gobernada por la imaginación, el intelecto y la perfección de la forma. Esta estética se opone a la literatura malleísta caracterizada tanto por su contenido moral como por una representación realista del mundo sumada a la introspección psicológica de los personajes.

Al hablar sobre el reemplazo del canon malleísta por el de Borges, Gramuglio señala que mientras Mallea ocupa en los años treinta un lugar central en *Sur* y en el escenario literario local, durante la misma década, Borges publica traducciones, notas sobre libros y películas, artículos y ensayos que le abren paso a su consolidación como artista a lo largo de los años cuarenta. En palabras de Gramuglio (2004),

[...] el n° 56 [de *Sur*] (1939) coronó esta larga preparación con su primer cuento, ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, al que le siguieron, en los años cuarenta, muchos de los que integrarían *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *Ficciones* y *El Aleph* (p. 119)¹³.

Estos datos sobre Borges deben ser insertados en una densa red o trama de intervenciones, dentro y fuera de *Sur*, a las cuales se suman, entre otras, las de Bioy Casares y Silvina Ocampo, bajo la forma de prólogos o estudios preliminares, textos de preceptiva literaria y colecciones de literatura policial y fantástica (Gramuglio, 2004: 119). Esta tupida red de textos e intervenciones no solo constituye una prueba fehaciente de la “operación Borges” sino que permite reconocer el ímpetu vanguardista con el cual el autor de *Ficciones* y sus allegados trabajaron para desplazar una concepción de la literatura, representada por Mallea, que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales¹⁴.

Si las posibilidades de reconocimiento y consagración en el campo literario argentino de los años treinta y cuarenta no podían reducirse a

la discusión sobre una idea acerca de la literatura sino que podían resolverse a través de la imposición de una poética por sobre todas las demás, no cabe duda de que la legibilidad y visibilidad de Borges hacia los años cincuenta y su consecuente gravitación en el medio local y, luego, en el extranjero, ponen de manifiesto el desplazamiento definitivo del canon malleísta¹⁵. Se produce un reemplazo y recolocación en el centro del sistema del autor de *El Aleph* y de una concepción de la literatura —ligada a la invención, el artificio y la economía del lenguaje— en los que algunos colaboradores de *Sur* tuvieron mucho que ver. Se consolida el imperio borgeano y un programa que promueve la producción de narraciones limpias y despojadas, construidas, al decir de Ítalo Calvino, sobre la base de un lenguaje de pura precisión, capaz de multiplicar el espacio de cada texto a través de una biblioteca real, imaginaria o apócrifa (Calvino, 1992)¹⁶.

¿Dónde encontrar otras razones, a la par de la efectividad de la “operación Borges” en *Sur*, que permitan explicar estos desplazamientos y recolocaciones en el interior del campo literario argentino de los años cincuenta? Como se sabe, la gravitación de Mallea en la esfera literaria se extendió hasta los cincuenta y no estuvo fundada únicamente por su filiación con *Sur* ni por ser funcional a la ideología de la revista dirigida por Victoria Ocampo sino que contó también con el reconocimiento de renombrados intelectuales latinoamericanos, como Pedro Henríquez Ureña, John B. Hughes —editor y traductor de la obra de Mallea al inglés— y el filósofo Francisco Romero. Y aun cuando en la actualidad la obra de Mallea haya sido dejada de lado tanto por el público como por la crítica, mientras duró su liderazgo literario la situación fue muy distinta. Pensemos nuevamente aquí en el respaldo de *Sur* y en la incidencia que tuvo esta revista en el posicionamiento privilegiado de dicho autor en el campo literario. Esta supremacía, a su vez, coincide también con la tarea del autor de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) como director del suplemento literario del diario *La Nación*, labor realizada a lo largo de casi tres décadas a partir de 1931 que se extendió hasta fines de los años cincuenta. Esta circunstancia no constituye un dato menor, sobre todo si se tiene en cuenta la incidencia de este suplemento en la difusión, legitimación y consagración pública de la literatura en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX. En palabras de Prieto (2006), el silencio por parte de los lectores y de las críticas de diarios y revistas especializadas a las reediciones actuales de los libros de Mallea

[...] parece un correlato en negativo del notable respaldo del público y de la crítica que fueron obteniendo las primeras ediciones de cada uno de esos libros [...] [en] el período –1931-1958– en el que Mallea dirigió el suplemento literario del diario *La Nación*, desde donde estableció una relación poderosa con el público y con la crítica que se desvaneció inmediatamente después de su desvinculación del diario (p. 287).

Así, entre las razones que permiten entender el relevo del “imperio malleísta” por el de Borges, Prieto se limita a señalar que tales causas responden menos a cuestiones de retórica y a un desinterés por sus temas que a los “sucesivos ajustes de cuentas que fueron realizándose dentro del mismo sistema de la literatura argentina en los últimos 50 años” (p. 288). Estos ajustes comienzan mucho antes con el desplazamiento de Lugones en los años treinta y la puesta en valor de Mallea, quien no tarda en reemplazarlo. A este reposicionamiento le sigue, en los cincuenta, el del propio Mallea quien es desplazado por Borges y su grupo íntimo. Sin embargo, como sabemos, lejos de los años de auge, en esta década *Sur* comienza a dejar de tener el mismo peso o gravitación en la literatura argentina. Este comienzo del fin se da de manera simultánea a la aparición de nuevos interlocutores en el campo de la cultura quienes también se proponen demoler el “imperio malleísta”, pero no para colocar a Borges en el lugar de Mallea sino para instalar en el centro de la escena la literatura de Roberto Arlt¹⁷. Con lo cual, arribamos aquí, a la irrupción de la nueva izquierda intelectual y a lo que hemos designado como el ocaso de *Sur*.

Contorno y la irrupción de la nueva izquierda intelectual en el escenario argentino

Paradójicamente, la consagración de Borges en los años cincuenta se da cuando *Sur*, de manera progresiva a lo largo de este decenio, comienza a perder terreno y a ceder su liderazgo en el campo literario argentino. Varios son los factores que intervienen en este proceso aunque, sin duda, las razones más relevantes deben buscarse en los profundos cambios culturales y políticos que se instalan, sobre todo, en la segunda mitad de esa década tanto en nuestro país como en el plano internacional. Esto, sumado a

[...] la aparición de nuevos protocolos de lectura [...] [como los que promueven] los jóvenes reunidos alrededor de la revista Contorno,

orientados por los paradigmas del marxismo, el existencialismo, el psicoanálisis y un nuevo nacionalismo, ni peronista ni antiperonista, que había sido el eje del debate de la década anterior (Prieto, 2006: 286).

Como señaláramos en otras ocasiones, se trata de la emergencia de nuevos sujetos sociales designados como “contestatarios” o “denunciantes” que devienen en los portavoces de una serie de núcleos ideológicos inéditos a lo largo de un lapso que, principalmente, va de 1956 a 1966 (Cardozo, 2007a: 158)¹⁸.

En este sentido, el proceso de relectura del fenómeno peronista no es más que una de las tantas estrategias llevadas adelante por nuevos grupos intelectuales en su lucha por la supremacía en el interior del campo intelectual de ese período. Y aquí, el artículo “*Sur* o el antiperonismo colonialista” firmado por Masotta –publicado en el número 7/8 de *Contorno* del año 1956, en respuesta al famoso número 237 de *Sur* titulado “Para una reconstrucción nacional” del año 1955– constituye uno de los textos más emblemáticos de esta disputa (Gramuglio, 2004: 110). En su artículo, Masotta repudia el modo de intervención política de la revista dirigida por Victoria Ocampo e intenta construir una imagen de su directora para “enjuiciar a través de ella el conjunto de la publicación” (Gramuglio, 2004: 111) a la cual juzga en franca “decadencia artística y cultural” (Oscar Masotta en Gramuglio, 2004: 111). Con todo, y pese a la radicalidad del juicio anterior, parece claro que a través de la relectura del peronismo los jóvenes de *Contorno* llevan adelante su enfrentamiento contra las elites culturales dominantes de ese momento. Porque, en ese combate, agrega Gramuglio (2004) “lo que estaba en juego, más allá de las diferencias políticas, era la lucha por la primacía en el espacio intelectual, y con ello las concepciones y valoraciones de la literatura misma” (p. 111)¹⁹. De ahí que algunas de las discusiones con sus interlocutores de *Sur* sean previas al golpe de 1955 y a la caída de Perón. Pensemos, una vez más, en los reparos de los jóvenes “contestatarios” frente a la literatura malleísta a la que critican por oposición a las ideas de Martínez Estrada a quien le dedican el número 4 de *Contorno* del año 1954. Aunque, es en el número 5-6 de la revista –consagrado a la novela argentina– en donde estas críticas cobran más fuerza puesto que se explicitan cuáles son los argumentos que, como grupo, los contornistas oponen al ideario del autor de *La bahía del silencio*. En palabras de Prieto (2006), el artículo titulado “Comunicación y servidumbre: Mallea”, firmado por León Rozitchner, “desactiva el entramado

moral, político y literario de la obra” (p. 289) en su conjunto producida por el director del suplemento literario del diario *La Nación*.

Y si, tal como refiere la crítica, junto a la dimensión moral, el centro de las divergencias está dado por lo que Mallea consideraba el “ser nacional”, se entiende el por qué de los ataques dirigidos de manera casi exclusiva a *Historia de una pasión argentina* (1937)²⁰.

Ahora bien, los jóvenes de *Contorno* no constituyen más que una entre muchas plataformas o agencias alineadas en la llamada “nueva izquierda”. Durante este período, también encontramos otras revistas que forman parte de este proceso de emergencia tanto de plataformas institucionales como de los nuevos sujetos sociales designados “denuncialistas”. Entre tales publicaciones se encuentran *Pasado y Presente. Revista trimestral de ideología y cultura* (1963-1965), *El grillo de papel* (1957-1960) y *El escarabajo de oro* (1961-1974). Junto a estas, puede hallarse una serie de revistas cuyos colaboradores intervienen de manera significativa en la discusión del pensamiento marxista y que, si bien no están enroladas del todo en las vertientes del existencialismo sartreano y del marxismo gramsciano o althusseriano, dejan su huella en este momento de renovación político-intelectual en nuestro país (Tarcus, 1999: 496). Esta circunstancia ilustra el carácter heterogéneo y dinámico de este proceso —incluso en el interior de la “nueva izquierda”—, que no tarda en traducir la aparición de la franja “denuncialista” en un quiebre seguido de un reordenamiento del campo intelectual de fines de los cincuenta y comienzos de los años sesenta (Cardozo, 2007a: 159).

Por otra parte, aun cuando parezca algo evidente, los jóvenes de *Contorno* y, por extensión, el resto de los agentes intelectuales identificados con esa “nueva izquierda”, no irrumpen en una escena cultural vacía. Muy por el contrario, a la par de *Sur* podemos hallar otras publicaciones —anteriores y contemporáneas tanto a *Contorno* como a la propia revista dirigida por Victoria Ocampo— que, hacia mediados del siglo XX, confieren densidad al campo intelectual argentino. Junto a la universidad peronista hasta 1955 como una agencia más de este período, encontramos una nutrida serie de revistas cuyos integrantes se reparten entre sí las distintas posiciones del sistema,

[...] desde las surgidas en la segunda mitad de los años cuarenta [durante los gobiernos de Perón] (*Davar, Expresión, Los Anales de Buenos Aires, Realidad y Sexto Continente*) hasta *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) e *Imago Mundi* (1953-1956). *Centro*, continuadora de la le-

gendaria *Verbum*, y *Las ciento y una*, con su emblemático número único, fueron para algunos de ellos [es decir, para alguno de los contornistas] plataforma de lanzamiento (Gramuglio, 2004: 112).

Sin embargo, ninguna de estas publicaciones se opuso con tanta intensidad al modelo de *Sur* ni a su política de autores y traducciones. En efecto, la operación del grupo *Contorno* –conformado por Juan José Sebreli, David e Ismael Viñas, Adolfo Prieto, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Carlos Correas, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Regina Gibaja y Ramón Alcalde– fue tan radical que, finalmente, no solo logró introducir una concepción diferente de crítica literaria sino que también produjo una reorganización del sistema literario que, de ahí en más, incluyó obras y autores que habían sido ignorados o rechazados de forma deliberada por Victoria Ocampo y los colaboradores agrupados en su revista. En consecuencia, “Roberto Arlt, Horacio Quiroga, el Leopoldo Marechal de *Adán Buenosayres* y el Ezequiel Martínez Estrada de *Radiografía de la Pampa* pasaron a ocupar los lugares centrales” (Gramuglio, 2004: 112) dentro del sistema.

Recuérdese aquí que, los objetivos del programa de los escritores agrupados en *Contorno* estuvieron bien definidos: por un lado, desplazar tanto a Mallea como a Borges del centro de la escena literaria local; por el otro, colocar a Roberto Arlt en ese mismo lugar de consagración ya que, en el autor de *El juguete rabioso* (1926), los jóvenes contornistas encuentran, entre otros aspectos, “esa expresión de la interferencia entre literatura y sociedad, ausente en la obra de Borges” (Prieto, 2006: 323).

Así, la puesta en valor de la literatura de Arlt, principalmente de su novelística, junto a las operaciones por ubicarlo en el centro del sistema dan cuenta de que, para el grupo *Contorno*, el autor de *Los siete locos* (1929) se encuentra por encima de los distintos agentes intelectuales, obras y tendencias propias del campo literario argentino de la década del cincuenta. Hablamos aquí de la tradición realista tardía desprendida de Boedo, de toda la literatura de invención producida por Borges y Bioy Casares, “de la novela psicológica de Mallea y del pesimismo confesional, incoherente y falso de Ernesto Sábato, según lo describe [Adolfo] Prieto en la revista *Centro*, en diciembre de 1952” (Prieto, 2006: 324).

¿Cuáles fueron entonces los resultados de tal intervención teórico-política durante gran parte de los años cincuenta? Ya lo dijimos: de ese

quiebre inesperado, de esa disputa por la primacía del espacio intelectual, en suma, de la operación contornista desplegada entre 1953 y 1959 queda en pie, en primer orden, la figura de Roberto Arlt. “Medio en pie y medio derrumbadas las de Martínez Estrada y Leopoldo Marechal” (Prieto, 2006: 328) a las que habría que añadir la literatura de Horacio Quiroga. Aunque, sin duda, uno de los saldos más significativos de este período de renovación político-intelectual tiene que ver con el ocaso de *Sur* y su pérdida de liderazgo en la escena cultural de ese momento.

Sur después de Sur: Notas sobre las razones de su ocaso y la gravitación de la franja “denuncialista”

Como se desprende de lo señalado hasta aquí, una vez producida la irrupción de la franja “denuncialista” en nuestro país y tras la operación efectuada por el grupo de *Contorno*, la revista *Sur* pierde terreno y su peso en el sistema literario local. Este momento de ocaso coincide con la incorporación de jóvenes escritores –como Juan José Hernández, Edgardo Cozarinsky o Sylvia Molloy– quienes empiezan a colaborar en la publicación, aún dirigida por Victoria Ocampo. Del mismo modo, hacia fines de los años sesenta, se destaca la labor crítica desarrollada por Enrique Pezzoni quien, a partir de 1968, es jefe de redacción de la revista y cuyos trabajos no dejan de estar condicionados por los íconos de *Sur*. De ahí que “Borges, Bianco, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Alberto Girri son los objetos casi excluyentes de los trabajos de Pezzoni, casi todos publicados originalmente en *Sur* entre los años cincuenta y sesenta” (Prieto, 2006: 317).

¿Qué otros elementos permiten entender esta serie de reacomodamientos que se dan a lo largo del período comprendido entre 1956-1966 que, en términos de Terán (1993), coincide con la aparición de la “nueva izquierda” como interlocutor en el espacio intelectual? ¿Qué otros factores inciden en el ocaso de *Sur* y vuelven entendible su declinación?

Si se observa la posición relativa de *Sur* frente al corpus marxista y a otras publicaciones culturales del mismo período, se pone de manifiesto que la irrupción de esta “*nueva intelligentsia*” –como la llama Sigal (2002: 105)– se produce desde posiciones exteriores a las instituciones culturales y políticas heredadas de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Este vacío estuvo dado, entre otros factores, por las políticas

educativas implementadas durante los gobiernos peronistas que pusieron la llamada “cultura culta” bajo la órbita de intelectuales que sustentaban una ideología tradicionalista²¹. Por otra parte, no menos significativo resulta el proceso de re-lectura del peronismo –iniciado tras su caída en 1955– desde el cruce de categorías nacional-populares, marxistas y existencialistas. Tal re-lectura no tarda en entrar en disonancia con los sectores más liberales de la cultura como el de los agentes intelectuales agrupados en *Sur*²².

Así, en el marco de este proceso de re-acomodamientos en donde, como señaláramos, lo que estaba en juego era, más bien, la primacía en el espacio intelectual, el grupo *Contorno* (1953-1959) inició su operación de relectura y análisis del peronismo. Y si, como apuntáramos, *Sur* representaba la elite intelectual dominante de ese momento, está bien claro por qué sus miembros estuvieron en el centro de la confrontación o en el ojo de la tormenta. De ahí que los jóvenes contornistas hayan disputado, sobre todo con este grupo, la hegemonía de la crítica literaria. Igual suerte corren los intelectuales de derecha, facción representada principalmente por el suplemento literario del diario *La Nación*, dirigido por Mallea hasta 1958.

Otro aspecto que permite explicar el proceso de migración de los jóvenes “contestatarios” de la “nueva izquierda” hacia posiciones centrales en el sistema de relaciones de este período, está estrechamente asociado con el tipo de literatura y los modelos promovidos por los integrantes y, sobre todo, por los directores de *Sur* y del suplemento literario de *La Nación*: Victoria Ocampo y Mallea, respectivamente.

Asimismo, cabe agregar que a diferencia del proceso de desaceleración de la cultura de las décadas anteriores, las condiciones para intervenir en el debate teórico-político de este período estuvieron propiciadas por “la conformación de un próspero momento editorial” (Olguín-Zeiger, 1999: 377) y por la eclosión de revistas a partir de las cuales se podía polemizar en oposición directa a la inmovilidad y al “tiempo lento de la expresión político-intelectual [que caracterizó] los años peronistas” (Sigal, 2002: 106).

Pero, sin duda, la progresiva pérdida del control de las reglas de juego por parte de los intelectuales agrupados en *Sur* se explica también por el distanciamiento manifiesto existente entre literatura/sabiduría por un lado, y política por otro, en una etapa caracterizada por los acontecimientos de orden público. Y aquí, la posición del grupo *Sur* frente

a la Revolución Cubana (1959), es un claro ejemplo de este proceso. Como anota Terán, este desfasaje de las publicaciones representativas de la cultura liberal –*Sur* o *La Nación*– es más evidente aún frente al llamado “boom de la literatura latinoamericana” de los sesenta ya que

[...] ni bien se coteja [...] [se hace explícita la marcada] presencia de sus representantes más conspicuos en la cubana *Revista de la Casa de las Américas* y su escasa aparición en *Sur*; ya en aquellos años Fermín Fèvre registraba que la narrativa latinoamericana reciente (Vargas Llosa, Carpentier, Cortázar, Fuentes...) había sido monopolizada por las publicaciones de la izquierda marxista (Terán, 1993: 82).

De esta manera se hace explícito el corrimiento operado por los agentes intelectuales agrupados en la revista de Victoria Ocampo hacia una posición que los alejó y mantuvo, hasta cierto punto, al margen de la polémica en torno a la relación tensiva entre teoría y política, al rol de la teoría como instrumento para transformar la realidad y al lugar del intelectual.

Este juego de tensiones condicionó no solo la discusión entre la “nueva izquierda” emergente y los colaboradores de *Sur* y del suplemento literario de *La Nación* sino también su diálogo con otros interlocutores de la cultura argentina como los intelectuales más tradicionalistas y los representantes de la izquierda ortodoxa agrupados en ese momento alrededor de las revistas *Cuadernos de Cultura* y *Nueva Era*. De ahí que resulte comprensible por qué, con el golpe de Estado que derroca a Arturo Illia en junio de 1966, los sectores emparentados con los núcleos de la cultura tradicional hacen de la franja “denuncialista” uno de los blancos predilectos para descargar su descontento.

Ahora bien, aun cuando la dinámica misma del campo intelectual argentino de mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta permite reconocer esta serie de relevos o re-acomodamientos en las posiciones dominantes y periféricas de los agentes que participan en esta trama de relaciones, el hecho de hablar en los términos del ocaso de *Sur* no se traduce directamente en un desplazamiento efectivo en el canon de ese momento ni en la pérdida de visibilidad y legibilidad de sus colaboradores ni, mucho menos, en el fin del imperio de Borges. Dicho de otra manera, pese al desplazamiento o la pérdida de liderazgo que sufre *Sur* tras la irrupción de la franja “denuncialista”, los nombres propios asociados a dicha publicación aparecen ubicados en posiciones de

privilegio dentro del parnaso local: nos referimos aquí no solo a Borges sino también a autores como José Bianco, Carlos Dabove, Ernesto Sabato, Silvina Bullrich, Marta Lynch, Beatriz Guido, Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, entre otros. Esta circunstancia no invalida el hecho de que, de cara a los años sesenta, el escenario de la literatura argentina y, por extensión, del campo intelectual en su conjunto, sea otro distinto, sobre todo si se tienen en cuenta los siguientes elementos: a) En primer lugar, la aparición de poéticas escriturarias innovadoras junto a nuevas temáticas y perspectivas teóricas como las mencionadas al hablar sobre los trabajos de Pezzoni en *Sur* o las formulaciones introducidas por aquellos autores marxistas leídos por la “nueva izquierda” como Sartre, Lukács, Goldmann, Gramsci, Merleau-Ponty y Simone de Beauvoir, entre otros. b) En segundo orden, en este momento también surgen otras plataformas institucionales que devienen en instancias de consagración, principalmente a nivel continental. Pensemos en la relevancia y gravitación para toda Latinoamérica de la revista cubana *Casa de las Américas*²³. c) Por último y, en tercer lugar, no debe perderse de vista que el proceso de radicalización de la práctica intelectual —por medio de la conjunción entre escritura, crítica literaria y política— si bien se agudiza en la década del setenta, se pone en marcha con la irrupción de la franja “denuncialista” en el medio local y se afianza de manera progresiva a lo largo de los años sesenta.

El campo literario argentino de los años sesenta: Continuidades y rupturas

Como sostiene Elsa Drucaroff en su presentación del volumen 11 de *Historia crítica de la literatura argentina* (2000), durante los sesenta pero, fundamentalmente, desde la segunda mitad de esta década es posible advertir la preeminencia de la narración sobre otras formas a la hora de escribir ficción. En aquel momento, anota Drucaroff (2000), “se vislumbraba que la narración había ganado la partida, que se había impuesto como estructura literaria, que la tendencia era jerarquizar en primer lugar el género novela y privilegiar el gesto narrativo” (p. 7). En ese escenario, agrega Drucaroff, la narración adquiere un prestigio específico “en un imaginario de expectativas ligadas a una gran expansión de la escritura y a una no menos fuerte problematización de la lectura” (p. 8).

¿Cuáles son las opciones o los modos de hacer narrativa en los años

sesenta? Si atendemos a la literatura de esta década, se advierte una marcada apertura de horizontes en relación con la asfixia cultural de las décadas precedentes. El clima de la época, el tono de las discusiones en torno al lugar del intelectual en la sociedad y el hecho de ser partícipes en un período de intensa revisión, resaltan las semejanzas entre una serie de narradores que emergen en este momento pero que, pese a estas coincidencias que acabamos de enumerar, difícilmente pueden relacionarse entre sí a la luz de su producción posterior (Olguín-Zeiger, 1999: 378). Estos jóvenes escritores, entre los que se destacan Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher, Andrés Rivera y Miguel Briante, incorporan dos imágenes diferenciadas de escritor: por una parte, la figura del intelectual comprometido a través de Sartre y Simone de Beauvoir. Por otra, asimilan la imagen del escritor profesional y de la eficacia técnica provenientes de autores norteamericanos.

Si nos concentramos ahora, en un segundo movimiento, en cuáles son las dominantes que regularon la producción narrativa de los años sesenta, cobran relevancia dos modelos antagónicos, uno de los cuales ya ha sido presentado en este capítulo:

Hablamos, en primer lugar, de la literatura impulsada y promovida por algunos de los colaboradores de *Sur* y del suplemento literario de *La Nación*. Aquí sobresalen los géneros ligados al imperio de Borges y su grupo íntimo como el fantástico y el policial clásico junto a la literatura europea y norteamericana promovida por la política de traducciones de la revista²⁴.

En segundo lugar, como contrapartida del modelo anterior ligado a la revista de Victoria Ocampo puede reconocerse la otra dominante escrituraria heredera del realismo socialista y de la denuncia social como temática: Bernardo Kordon, José Manauta, Enrique Wernicke y Alfredo Varela forman parte de una constelación de autores que promueve esta literatura (Olguín-Zeiger, 1999: 368). Frente a estos modelos o paradigmas, debe ubicarse la producción narrativa, principalmente de cuentos, de los jóvenes escritores iniciados en este período.

En este punto cabe examinar la manera en que se llevó a cabo la ruptura con estos modelos dominantes que acabamos de presentar. En este sentido, junto a la conformación de un próspero momento editorial durante los primeros años de la década del sesenta y de los factores mencionados a propósito de la irrupción de la “nueva izquierda”, cabe preguntarse qué otros elementos favorecieron los comienzos de estos

jóvenes escritores en la literatura. La existencia de un sistema de lectura que recuperaba a autores como Camus, Sartre, Pavese, Cortázar, Arlt junto a un puñado de escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway, Steinbeck y John Dos Passos, fue uno de los aspectos que propició esta ruptura (Cardozo, 2007a: 175).

¿Cuáles fueron las zonas de interés para jóvenes escritores como Castillo, Piglia o Briante?, ¿qué tomaron de aquellos autores? Faulkner o Hemingway, por señalar un ejemplo, les ofrecieron a los recién iniciados en el oficio de escribir la posibilidad de una perspectiva profesional y, sobre todo, les permitieron entender la literatura como un oficio. Asimismo, la incidencia de algunos autores de novelas negras que funcionaron como paradigma para esta generación no fue menor. ¿Qué encontraron de nuevo en el policial negro cultivado por autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler? En principio, les ofrecía una forma de narrar que combinaba un estilo seco con un “diálogo mucho más rico que el de Hemingway [...] Por otra parte, la novela negra ponía en evidencia la corrupción social y los abusos de poder [...] mostraba un mundo decadente marcado por la injusticia” (Olguín-Zeiger, 1999: 371).

Por último y volviendo una vez más sobre el próspero momento editorial que mencionáramos antes, “no cabe duda de que entre 1962-1969 el boom de la literatura latinoamericana también favoreció e impulsó la producción inicial de estos jóvenes escritores” (Cardozo, 2007a: 176). Como señaláramos en otro escrito a la luz de la mirada de Olguín-Zeiger (1999: 373) sobre este fenómeno, la

[...] gran ‘repercusión internacional de *Rayuela* (a partir del año 1963), que produce un impresionante efecto de arrastre sobre la obra anterior de Cortázar, de Borges y de Leopoldo Marechal’ empujó con la misma fuerza de los autores consagrados a los narradores de esta generación dado que ‘el fervor por el libro nacional excedió las posibilidades productivas de los editores’ quienes tuvieron que ‘salir a fabricar volúmenes y colecciones, o recurrir a la reedición de obras anteriores de autores jóvenes’ como Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia [...] Autores que emergen en un sistema literario que, en ese momento, gira en torno a dos autores consagrados: Borges (y el grupo *Sur*), en nuestro país y Cortázar, en el extranjero (Cardozo, 2007a: 176-177).

De lo dicho en este apartado hasta aquí, consideramos pertinente

destacar lo que sigue: a) Debe insistirse en la existencia de condiciones propicias para publicar una literatura de jóvenes autores legitimada a través de concursos y en contacto con el público por medio de las revistas culturales que caracterizan este período²⁵. b) En relación con algunos de estos jóvenes escritores recién iniciados, es posible reconocer propuestas de ruptura frente a los modelos narrativos dominantes. El quiebre se produce a partir de la lectura de autores extranjeros, principalmente de la literatura norteamericana. c) Se advierte también en algunos de estos escritores la preocupación por el manejo de procedimientos formales y/o narrativos en pos de la eficacia técnica. d) Se manifiesta la posibilidad de pensar en un proyecto de narración social a salvo de las tentaciones del realismo socialista. Esta operación se articula por medio de la literatura norteamericana, sobre todo del policial y/o novela negra.

Estos aspectos definen en conjunto una plataforma común para algunos de los escritores que comienzan a publicar en los años sesenta pero no obturan la posibilidad de que, posteriormente, surjan diferencias específicas en las poéticas escriturarias de cada uno. De ahí que resulte difícil trazar algún tipo de relación o afinidad, a la luz de la producción ulterior, entre los narradores que emergen en este período.

En consonancia con la aparición de nuevos escritores en los sesenta, no puede ignorarse la producción narrativa de agentes recién iniciados –al menos en esta forma literaria– que se encuentran en el interior del país, fuera de los circuitos de consagración de Buenos Aires. Piénsese aquí en la producción ficcional de autores como Héctor Tizón, Juan José Hernández o Juan José Saer quienes, durante los sesenta, también comienzan a publicar relatos breves, cuentos y novelas²⁶.

Todos estos nuevos agentes inician, en conjunto, su trayectoria en el campo literario argentino en un momento en el que, al menos en la narración como forma escrituraria posible, encontramos dos modelos dominantes contrapuestos asociados a posiciones intelectuales concretas en un sistema que, en los sesenta, gira en torno a dos nombres consagrados e indiscutibles: Borges y la “poética de la imaginación” en la Argentina y Cortázar en París²⁷.

El hecho de que la narración como estructura o forma literaria predomine en la producción ficcional de la mayoría de los agentes del campo, no significa que la poesía y otros géneros hayan dejado de ser escritos durante este mismo período²⁸. Sin embargo, según anota Drucaroff, escribir “‘la’ novela, no ‘una’ novela (y no por ejemplo poesía),

fue durante [gran parte de los sesenta y] los setenta casi una cifra de lo que definía a un ‘verdadero gran escritor’” (2000: 8). Y aquí, las razones de este fenómeno parecen residir, en gran medida, en las posibilidades de la novela como un género moderno abierto a las innovaciones formales y, por lo mismo, esquivo a la hora de asumir una forma definitiva. Estos aspectos hacen del género un lugar de desafío, un ámbito propicio para la experimentación, un terreno permeable para que la novelística devenga en un laboratorio de la ficción, capaz de cuestionar la eficacia del lenguaje como vehículo de representación a la hora de narrar. Con lo cual arribamos a la parte final de este capítulo: hacemos referencia al tópico de la experimentación y a la presencia inédita de nuevas formas de escritura en la narrativa argentina de los años sesenta.

Notas acerca de la experimentación y las formas no convencionales en la narrativa argentina de la década del sesenta

De acuerdo a la mirada de la crítica que consultemos, *Rayuela* (1963), de Cortázar, señala el cierre de una tradición novelística de vanguardia que encuentra sus antecedentes en Macedonio Fernández o bien constituye un punto de inflexión o de ruptura que renueva las posibilidades de la narración futura, posterior a los años sesenta. En lo que la mayoría de los críticos sí coinciden, es en reconocer el componente fuertemente experimental que atraviesa la novela al punto de redefinir, entre otros aspectos, las relaciones entre autor y lector (Prieto, 2006: 404).

Como sea, la relevancia de *Rayuela* como forma de escritura experimental no es indiferente a la plataforma del boom latinoamericano en la cual se enmarca la novela. Y aquí, al margen de las distintas opiniones de algunos de sus protagonistas, lo cierto es que en ese grupo de obras tan heterogéneas —*La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Rayuela*, por mencionar algunas— hay quienes, como el chileno José Donoso, encuentran una nueva percepción de la estructura narrativa y una renovación del repertorio lingüístico (Prieto, 2006: 396). Lo significativo del planteo de Donoso reside en que, ya en el interior de la trama de la narrativa latinoamericana escrita en castellano durante los años cuarenta y cincuenta —sobre todo, a partir de la publicación de *Ficciones* y *El Aleph*—, se puede percibir un corte, un quiebre anterior al boom que vuelve definitiva-

mente anacrónica la supervivencia del realismo del siglo XIX que, con variantes sociales, indigenistas y políticas, puede rastrearse en todas las literaturas nacionales latinoamericanas, aun después de las experiencias de las vanguardias en los años veinte y treinta (Prieto, 2006: 397)²⁹.

Situados de nuevo en los años sesenta, ¿dónde reside la experimentación de *Rayuela*? ¿Cuáles son los antecedentes con los que conforma una tradición selectiva? ¿En qué medida la obra constituye el final o la reafirmación de la novela de vanguardia en clave macedónica?

Ya se señaló que uno de los aspectos más relevantes de *Rayuela* tiene que ver con la figura del lector, dado que se ve obligado a decidir cómo va a leer la novela. Esto es, leerla de forma corrida (la llamada “novelamiento”) o de acuerdo con las indicaciones/direcciones del tablero (la “novela-almanaque”). Pero, para entender con mayor precisión dónde reside su carácter de ruptura o quiebre, debemos ubicarla de nuevo en el contexto de los años sesenta y ponerla en relación con una tradición experimental, al menos en lo que a narrativa se refiere, que es anterior y se remonta a las vanguardias de los años veinte en nuestro país.

Rayuela, sostiene Prieto (2006: 406), es descendiente del *Adán Buenosayres* de Marechal, pero también lo es de Macedonio Fernández de quien Cortázar toma la idea de la anti-novela³⁰. No obstante, mientras que en *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio pone el acento no tanto en la materia narrativa sino más bien en la especulación teórica, Cortázar, por el contrario,

[...] pone la acción y los personajes en primer plano, y la reflexión teórica en un definido segundo plano, de modo tal que lo antinovelesco [...] no atente de ningún modo contra el atractivo de lo propiamente novelesco o narrativo (Prieto, 2006: 406).

Del mismo modo, al hablar de la filiación entre Cortázar y Marechal, el crítico rosarino sostiene que, mientras lo alto por oposición a lo bajo, lo culto y lo popular, lo sagrado y lo cómico son irreconciliables en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela* aparecen conectados por puentes y pasajes en un mismo plano. Con lo cual, según anota Prieto, “Cortázar parece no estar atravesado por la señal de la negatividad, que es constitutiva de toda obra de vanguardia” (2006: 406). Esta ausencia promueve un interrogante que no tarda en llegar de la mano del cubano José Lezama Lima quien, en 1967, se pregunta si *Rayuela* es una obra de ocaso o una obra inaugural en el panorama de la literatura argentina y latino-

americana de ese momento. Frente a dicha interrogación, las respuestas no tardan en llegar y para algunos, como Pezzoni, la obra de Cortázar es “una síntesis deslumbrante que prohíbe su reiteración” (Pezzoni en Prieto, 2006: 407) y cuya relación con la literatura argentina es más bien con una tradición escrituraria del pasado y no con su proyección hacia el futuro. En efecto, como leemos en Prieto, *Rayuela* establece

[...] una vinculación con la tradición de la vanguardia en la narrativa argentina –Arlt, [Macedonio] Fernández, Borges, Marechal–. Pero esa aprehensión consume todo su esfuerzo y la vuelve inane para convertirse, a su vez, en modelo de la narrativa futura, según podrá comprobarse en los años siguientes leyendo a Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini y César Aira (Prieto, 2006: 408).

En contraposición a esta mirada de la crítica especializada, como la sostenida por Pezzoni y, más recientemente, por Prieto, hay quienes ven en *Rayuela* una ruptura que no solo renueva las posibilidades de la narración, posterior a los años sesenta, sino que –al margen de su singularidad– perciben la novela de Cortázar como un eslabón más, como la continuidad dentro de una tradición narrativa experimental cuyo antecedente inmediato debe buscarse en la obra teórica –tanto metafísica como estética– y literaria de Macedonio Fernández: hablamos aquí de la idea del arte como invención (o “Belarte concienical”), del concepto de “todoposibilidad” (léase, todo lo concebible es posible) y de la anti-novela macedónica. La narrativa argentina ha ido desarrollando esta tradición de vanguardia a lo largo de los años en distintos textos, en los cuales se pueden reconocer puntos de contacto con la poética de la forma y de la inmadurez de Witold Gombrowicz.

Y aquí, al margen de si *Rayuela* constituye o no el final o la reafirmación de una novelística de vanguardia con proyecciones hacia el futuro, lo cierto es que se trata de un texto experimental en cuya valoración, curiosamente, coinciden la crítica, los pares escritores y el público en un fenómeno de sanción simultánea y positiva que, según anota Prieto (2006), “constituyó un fenómeno completamente insólito en la literatura argentina, que no volvió a repetirse en los siguientes 40 años” (p. 409). Este fenómeno nuevamente pone de manifiesto la gravitación de Cortázar en el campo literario argentino de los años sesenta, junto con el peso que representaba para los escritores de ese momento la “poética de la imaginación” cultivada por Jorge Luis Borges.

Si como apuntáramos a comienzo de este capítulo, tras su llegada en agosto de 1939 Gombrowicz-agente comienza a gestionar su competencia para ingresar en el campo de la literatura argentina de ese momento y de hecho lo hace para ubicarse en sus márgenes —cuando comienza a ordenarse paulatinamente en torno a la mítica revista *Sur*—, al abandonar el país en abril de 1963 el escenario de las letras locales es diferente. En efecto, al repasar el desarrollo anterior se pone de manifiesto que entre otros aspectos que permiten entender estos cambios encontramos, en un primer momento, el ascenso de Perón al poder a comienzos de los años cuarenta y el surgimiento del frente antiperonista seguido, en 1955, por el derrumbamiento de este gobierno. Junto con dicha caída —prácticamente de manera simultánea— se observa la irrupción de los jóvenes de la “*nueva izquierda intelectual*” (Terán, 1993) o “*nueva intelligentsia*” (Sigal, 2002) y de sus revistas. Tal fenómeno es encabezado, previo al golpe de la llamada Revolución Libertadora, por el grupo *Contorno* (1953-1959) que deviene en ícono de este proceso en el cual se impulsa todo un sistema de lecturas y discusiones teóricas/políticas inéditas. En estas agencias se incorporan en la discusión intelectual de ese momento los actores emergentes quienes están interesados en colocarse en las posiciones con mayor gravitación dentro del sistema. Por lo mismo, estos nuevos interlocutores optan —como principio de diferenciación— por privilegiar en el debate la revisión del peronismo y, más tarde, la Revolución Cubana que habían sido interpretados desde una mirada reduccionista por la elite intelectual dominante de ese período representada por el grupo *Sur* y por los agentes relacionados con el suplemento literario de *La Nación* dirigido por Mallea hasta 1958. Esto se suma al fenómeno del boom, a la relevancia de la narración como forma literaria abierta a la experimentación, las poéticas dominantes, los nuevos escritores y la creciente politización de la cultura/literatura propia de los años sesenta y, más tarde, setenta.

De forma paralela a estos re-posicionamientos en el sistema de la literatura argentina comprendida entre fines de la década del treinta y mediados de los años sesenta que, de manera sucinta, hemos intentando reconstruir, el derrotero por el que transcurre la trayectoria de Gombrowicz en nuestro país lo encuentra en el mismo período marginado de las instancias locales de consagración. No obstante, como se verá en el capítulo final, hacia 1940 una vez que el escritor polaco da comienzo al proceso de gestión de la propia competencia, logra incorporarse en

una trama de relaciones que incluye a Arturo Capdevila, Manuel Gálvez e incluso al poeta Carlos Mastronardi. Este último –dado sus conexiones con algunos miembros del grupo *Sur*– constituye un nexo entre Gombrowicz y los agentes con mayor gravitación en el campo literario de los años cuarenta como Mallea. Frente a la falta de reconocimiento sistemática de aquellos que detentan la capacidad de consagrarlo, puede advertirse que lo que está en juego tiene que ver, al menos, con dos cuestiones: 1) aun cuando Gombrowicz gestiona sus recursos y logra su inclusión en una determinada trama de relaciones, busca integrarse en otra con mayor peso en el campo literario de este período y no lo logra. 2) La falta de eficacia de estas acciones realizadas sin éxito por el agente polaco para insertarse en esa trama de relaciones que gira en torno a Victoria Ocampo y, en segundo orden a Mallea en tanto director del suplemento literario de *La Nación*, se traducen en una reorientación de su proceso de gestión hacia un objetivo distinto ubicado en el extranjero. Esta reorientación coincide con participación regular que hacia principios de los años cincuenta Gombrowicz comienza a tener en *Kultura*, plataforma institucional en la que, por ejemplo, publica fragmentos de su *Diario (1953-1969)*. Con ello, una vez más, llegamos al interrogante que subyace en nuestra investigación: ¿cómo el autor de *Ferdynand* gestiona sus recursos para ser reconocido e incorporado en un ámbito como el escenario argentino en el que es un escritor ignoto? Y aquí centrar la mirada en Gombrowicz y la posición marginal que ocupa en la trama de relaciones de la literatura argentina comprendida entre 1939-1963 constituye una de las piedras angulares de nuestro trabajo ya que tal colocación en el sistema deviene en uno de los principios de explicación de sus intervenciones en la arena pública y de su práctica discursiva específica por medio de la escritura ficcional entendida también como unos de los modos del escritor polaco de gestionar la propia competencia. En otras palabras, el análisis del lugar que Gombrowicz-agente va ocupando en el campo literario argentino durante un lapso de más de veinte años junto al proceso de gestión de la propia competencia permitiría explicar/comprender parcialmente su práctica escrituraria sobre la base de una *identidad social* en constante formación frente a agentes e instituciones posicionados en el interior de nuevos sistemas de relaciones –diferentes de la trama polaca de origen a la que inicialmente pertenece– en los cuales pretende ser reconocido e incorporado en cada caso. En este sentido, a la hora de poder explicar esta práctica escrituraria

incómoda o no convencional desarrollada desde una posición periférica en el ámbito de la literatura argentina contemporánea, cabe examinar la forma en que durante el período 1939-1963 Gombrowicz define su *identidad social* y la gestiona frente a sus pares escritores tanto en nuestro país como más tarde en el extranjero. Es decir, cabe preguntarse cómo el escritor polaco progresivamente va estableciendo relaciones con distintos agentes que pueden generar aceptación y reconocimiento dentro del sistema en el que participa en cada caso. Por esta razón, en lo que queda del trabajo también debemos reflexionar sobre: 1) En qué medida la opción por conservar, matizar y expandir las características que favorecen la legibilidad de su novelística en condiciones distintas junto a la configuración de sí como escritor no solo constituyen una estrategia de autoconstrucción y verosimilización sino también de gestión de una competencia que Gombrowicz se asigna a sí mismo desde su llegada a la Argentina y que con variantes mantiene a lo largo de su trayectoria. 2) Hasta qué punto esta novelística —que remite a un escenario ubicado en el extranjero— resulta eficaz y se inscribe en el proceso de gestión de la propia competencia orientado a su reconocimiento en el medio argentino del mismo período. De estos y otros aspectos, nos ocuparemos en el siguiente y último capítulo.

Notas

¹ En adelante, cada vez que hablemos de Gombrowicz al desarrollar la dimensión sociológica de la investigación lo vamos a hacer en los términos de “agente social”. Lo mismo vale para otros escritores, críticos o editores que sean mencionados en estos capítulos que completan nuestro trabajo.

² Durante los años treinta, Mallea no solo llegó a ocupar un lugar central en *Sur* sino que dicha colocación de privilegio en el seno de la revista no tardó en extenderse hacia otros espacios del campo literario argentino. En opinión de Gramuglio, ese lugar de privilegio estuvo avalado “por sus propias convicciones acerca de la necesaria subordinación del virtuosismo de la forma a la más alta misión espiritual del escritor” (Gramuglio, 2004: 118). Asimismo, la gravitación de Mallea es tal que el primer cuento argentino publicado en *Sur* fue escrito por él. Del mismo modo, tanto las primeras versiones de sus ensayos sobre la misión del escritor y la moral literaria como sus primeros libros, fueron publicados y elogiados, respectivamente, por la revista dirigida por Victoria Ocampo.

³ En este sentido, entre las obras de este período se destacan *Nocturno europeo* (1935), *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), *Historia de una pasión argentina* (1937), *Fiesta en noviembre* (1938) y *La bahía del silencio* (1940).

⁴ Entre quienes se destacan figuran Basilio Uribe, Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Jorge Calvetti, Alfonso Sola González, María Elena Walsh y Ana Teresa Fabiani (Prieto, 2006: 362).

⁵ Al hablar de campo literario dijimos que se trata de una trama relacional dinámica que incluye agentes individuales y colectivos que luchan entre sí por imponerse. Así, la participación en distintos cenáculos, en medios de prensa gráfica o en revistas literarias/culturales constituye modos de intervenir en la discusión y la disputa por el control de los sentidos considerados valiosos a la hora de hacer literatura dentro un ámbito de relaciones específicas. Por esta razón pese a que, por momentos y por cuestiones de estilo, le atribuyamos “acciones” o “intencionalidades” a algunas plataformas institucionales que forman parte del campo literario argentino del período 1939-1963 está claro que tales acciones son realizadas por agentes individuales o colectivos que participan en ellas.

⁶ Dentro de este grupo selecto de escritores y traductores a la vez, Prieto ubica, en primer lugar, a Jorge Luis Borges (traductor de Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Herman Melville). En segundo orden, se destacan José Bianco (a través de las traducciones de Henry James, Jean Genet y Samuel Beckett), Juan Rodolfo Wilcock (traductor de Graham Greene), Silvina Ocampo (traductora de Emily Dickinson), Alberto Girri (traductor de Wallace Stevens y de T. S. Eliot), y “ya en la segunda etapa de la revista, a partir de mediados de los años cincuenta, [se destacan las figuras de] Héctor A. Muirena, traductor de Walter Benjamin, de Alejandra Pizarnik, traductora de Antonin Artaud y de Yves Bonnefoy, y de Edgardo Cozarinsky, traductor de Susan Sontag” (Prieto, 2006: 279).

⁷ Esto se suma a las revistas ligadas a la vertiente del grupo de Boedo, al sustrato de las ideas de izquierda y al componente de la inmigración, tales como *Claridad*, *Los pensadores* y *La campana de palo*, por mencionar algunas de estas publicaciones periódicas. A propósito de lo anterior, leemos en Sarlo: [...] “en 1922, se inicia ‘Los Pensadores’, colección dirigida por Antonio Zamora, que será el editor de ‘Claridad’ y, en consecuencia, de la literatura de Boedo [...] Eran cuadernillos de 32 páginas, publicitados masivamente en Buenos Aires, que difundieron casi con exclusividad traducciones, en especial de literatura francesa y rusa. En 1924, ‘Los Pensadores’ se convierte en revista, de la que aparecen, hasta 1926, 22 números con los textos y las polémicas de los ‘escritores sociales’, la literatura de Boedo” (Sarlo, 1997: 228-229).

⁸ Entre los nombres de colaboradores estables en las revistas de este período, Gramuglio ubica a Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Evar Méndez, Luis Emilio Soto, Roberto Ortell, Alfredo Brandán Caraffa, Carlos Sánchez Viamonte, Francisco Romero, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Ernesto Palacio, Francisco Luis Bernárdez, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Bullrich y Oliverio Girondo (Gramuglio, 2004: 95).

⁹ Sumadas, entre otras, a las de los escritores del grupo del Centenario por un lado y, por otro, a las ausencias de los militantes del grupo Boedo como Enrique Mariani, Antonio Zamora, César Tiempo, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta, por mencionar algunos.

¹⁰ Sobre este punto, Tarcus señala que, entre 1922 y 1931, Glusberg publicó veinte obras del autor de *Lunario sentimental*. Véase al respecto la nota al pie N° 7 en Tarcus (2009: 28-29).

¹¹ A esta constelación de autores, María Teresa Gramuglio suma los nombres de Roberto J. Payró, de los ingleses William Henry Hudson y Robert B. Cunninghame Graham y de autores rusos como Iván Turguéniev (Gramuglio, 2004: 96).

¹² Sobre los colaboradores extranjeros y la publicación de ensayos críticos sobre la literatura contemporánea en *Sur*, véase: Gramuglio (2004, 115 a 117) y Wilson (2004).

¹³ En opinión de Prieto, tanto *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), como *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) constituyen los tres libros más destacados de la producción narrativa de Borges y, por ese motivo, conforman al decir de Isabel Stratta, los tres “libros-símbolo” con los que los lectores podrán identificar para siempre al nombre de su autor (Stratta, 2004: 39-63).

¹⁴ Recuérdese aquí todo lo que a modo de sumario hemos referido sobre la “operación Borges” en *Sur*. En este sentido, Prieto destaca que algunos elementos de la poética del autor de *Ficciones* vienen formulándose desde los años treinta a tal punto que, en este período, encontramos ensayos que anticipan su teoría de los relatos cortos: hablamos de “El arte narrativo y la magia” (1932) y “La postulación de la realidad” (1931), ambos publicados en el libro *Discusión* del año 1932. Aunque, sin duda y tal como agrega el crítico rosarino, es en el prólogo a la primera edición de *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, donde emerge de modo emblemático su “arte de narrar”. Allí, Borges propone la ruptura con la novela psicológica o realista donde sus autores prefieren que olvidemos su carácter de artificio verbal. Como contrapartida, realiza una puesta en valor de la novela de aventuras y de las ficciones de índole policial (Prieto, 2006: 298-299).

¹⁵ En relación con algunas de las instancias de consagración internacional de Borges a partir de los años cincuenta, se pueden mencionar las siguientes: en 1952, aparece la primera antología de su obra en francés, la cual en opinión de Prieto, estableció el inicio de su “reputación” internacional (2006: 301). Ya en la década siguiente, obtiene en 1961 el Premio Formentor junto a Samuel Beckett. En 1962, se publican en inglés *Laberintos y Ficciones*. Asimismo, durante ese año es nombrado “commendatore” por el gobierno italiano y comendador de la “Ordre des lettres et arts” por sugerencia de André Malraux (Prieto, 2006: 301). Pero, su consagración definitiva llega en 1964 de la mano de un número antológico dedicado a su obra en *Les Cahiers de L’Herne* (Prieto, 2006: 289). A este reconocimiento le sigue otro no menos importante: en 1966, aparece en boca de Michel Foucault en el prólogo de *Las palabras y las cosas*. Por último, ya en 1971, Steiner ubica a Borges junto a Nabokov y Beckett en el parnaso de las “figuras más geniales de la ficción contemporánea” (Prieto, 2006: 301).

¹⁶ En palabras de Prieto, se trata de un programa austero “centrado en la invención argumental y en su ejecución ascética” (2006: 299) que no termina de plasmarse del todo en los relatos de Borges. En este sentido, leemos: [...] “la complejidad de muchos de sus argumentos, los finales cerrados de varios de los relatos que [...] no dejan, sin embargo, de causar en el lector sensación y estremecimiento y la proliferación de símbolos privados —el espejo, el laberinto, la biblioteca y el tigre son ahora los más reconocibles—, de algunas figuras recurrentes, como la paradoja y el oxímoron, y hasta la misma complejidad sintáctica, desafían y erosionan la idea de limpieza y linealidad” (2006: 299).

¹⁷ Según leemos en Prieto, el número 3 de la revista *Contorno* del año 1954 permite reconocer esta operación según la cual se persigue el reemplazo del imperio de Mallea por el de Arlt (2006: 289).

¹⁸ Recuérdese aquí que el carácter novedoso de las intervenciones de la franja “denuncialista” se explica por la relación que, a la luz del marxismo, se establece entre la práctica política y teórica por oposición a una ideología más bien tradicionalista impulsada desde la universidad pública durante los gobiernos peronistas (Cardozo, 2007a: 158). En consecuencia, para los jóvenes intelectuales de la “nueva izquierda” la única convicción creciente e indiscutible era aquella según la cual “la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica” (Terán, 1993: 12). De ahí que el existencialismo de Sartre haya sido una de las matrices de pensamiento que alimentó las relaciones entre teoría y política de esta franja “denuncialista”, enfrentada con “la filosofía académica, identificada con una reflexión poco articulada con la realidad nacional” y despojada del “aspecto concreto y comprometido que todo pensamiento debía contener para resultar válido” (Terán, 1993: 16).

¹⁹ Lo cual explica la colaboración asidua de Juan José Sebreli en *Sur* hasta 1955 o bien, la de “David Viñas en un par de ocasiones” (Gramuglio, 2004: 111).

²⁰ Recuérdese que en esta obra Mallea combina autobiografía con ensayo y, como dijimos, discute con otros autores –como Scalabrini Ortiz y Martínez Estrada– quienes también en los años treinta trabajan sobre el mismo tema.

²¹ Esta situación se hizo visible, por ejemplo, en la ausencia de impulsos innovadores desde las páginas de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (Terán, 1993: 32) como consecuencia del “ambiente intelectual desestimulante” (Terán, 1993: 33) que imperaba en la facultad de Filosofía y Letras porteña: [...] “esta facultad –agrega Terán– no podía escapar a la carencia de un proyecto cultural definido por parte del peronismo, que entonces había delegado la orientación de la misma en manos de los sectores católicos conservadores, como consecuencia de haber efectivamente considerado a la universidad como un problema más político que cultural” (Terán, 1993: 33). Del mismo modo, no debe olvidarse que durante los gobiernos peronistas, también se excluyeron algunos intelectuales de la universidad pública como los agrupados alrededor de la revista *Imago Mundi* (1953-1956). Esta publicación por fuera de la academia promovió la actualización de la cultura nacional a partir de la vinculación con focos teóricos extranjeros y de la práctica teórica propiamente dicha.

²² En este sentido, aquello que también permite entender la singularidad de esta lectura es tanto la convicción de la franja “denuncialista” “de que la literatura era una función social” (Terán, 1993: 25) –conectada entonces a una exigencia ideológica de compromiso con la realidad socio-política del país– como el hecho de que, el “fenómeno peronista” –pese a las interpretaciones formuladas por los liberales, los nacionalistas o los marxistas– constituía, para esta joven intelectualidad crítica, una interrogación, un enigma: “La génesis de la nueva inteligencia [...] es indisoluble de los interrogantes suscitados por la experiencia peronista [...] el peronismo no era un dato sino una fuente de interrogantes que ponían en cuestión su identidad” (Sigal, 2002: 105). Para una lectura más completa sobre estos temas, remitimos nuevamente a las siguientes fuentes: Terán (1993), Sigal (2002), Gilman (2003), Burgos (2004), Dalmaroni (2004), Tarcus (1999) y Cardozo (2007a).

²³ La relevancia de Casa de las Américas y de su política editorial y de concursos no puede separarse del contexto del *boom* de la literatura latinoamericana. Si en las décadas anteriores la revista *Sur* representaba un lugar sobresaliente como instancia de consagración, con la emergencia de la “nueva izquierda” y con el re-ordenamiento del campo intelectual

estas instancias van migrando hacia otras zonas. Esto es, dado que a partir de ese momento los pares consagran a los pares –puesto que no reconocen en la generación anterior a interlocutores válidos y autorizados con quienes polemizar–, necesariamente entran en escena lugares de consagración que pueden localizarse en el circuito de las revistas culturales de ese momento o bien en el extranjero, como Casa de las Américas en la Cuba de Fidel Castro.

²⁴ A propósito de este modelo narrativo ligado a *Sur*, Ducraroﬀ sostiene que, pese a que la ambición de todo escritor iniciado en este período apuntaba a “hacer la novela” como condición necesaria para deﬁnirse como un “gran escritor”, el cuento en tanto género –piénsese aquí en el fantástico o en el policial– no perdió su valor como forma breve y perfecta. Según agrega Ducraroﬀ (2000), “impulsado por los relatos de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges [...] y por los de Julio Cortázar, el cuento cobró gran prestigio y fue fervorosamente leído” (p. 8) en ese momento. Nótese, cómo a la par de Borges ya consagrado en los cincuenta, aparecen ahora los nombres de Quiroga y de Cortázar dentro del canon literario local. Este hecho se explica si atendemos, por un lado, a la recolocación del primero de ellos junto a las ﬁguras de Arlt, Martínez Estrada y Marechal como saldo de la operación realizada por el grupo *Contorno*. Por otro lado, la consagración y legibilidad de Cortázar responde al contexto del boom latinoamericano que lo coloca en el centro tanto de la escena local como en la del extranjero.

²⁵ Con respecto a la legitimación de los jóvenes narradores, no cabe duda de que los concursos literarios cumplieron un papel muy importante a lo largo de este período. Pensemos en los concursos organizados por la revista *El escarabajo de oro* dirigida por Abelardo Castillo o bien, en los premios de la ya mencionada revista *Casa de las Américas* en Cuba.

²⁶ Entre las obras de Tizón, pueden señalarse un primer libro de relatos, *A un costado de los rieles*, del año 1960 y su primera novela, *Fuego en Casabindo*, publicada en 1969. En el caso de Juan José Hernández, luego de sus comienzos en la poesía, en 1965 publica su primer libro de cuentos llamado *El inocente* y, con posterioridad, su primera novela, *La ciudad de los sueños*, en el año 1971. Finalmente, dentro de la vasta producción de Saer durante estos años, se destacan tres libros de cuentos y algunas novelas: hablamos de *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965) y *Unidad de lugar* (1967) como expresiones del relato corto y de *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966) y *Cicatrices* (1969), en tanto manifestaciones de la novela. Del mismo modo, en este punto resulta pertinente precisar que usamos el término *regionalismo* en el mismo sentido en que lo hacen Foffani-Mancini. Véase al respecto el análisis que proponen sobre la vertiente regionalista en relación con la narrativa de Héctor Tizón, Juan José Saer y Juan José Hernández en Ducraroﬀ (2000: 265). Asimismo, remitimos a algunos pasajes presentes en Sarlo. Véase: D. Balderston *et al.* (1987: 30-59).

²⁷ Con respecto a la importancia de la novela como género y a la gravitación de Borges en los años sesenta y setenta, en declaraciones de Rodolfo Walsh –citadas por Ducraroﬀ–, se puede leer: “Yo no sé de dónde viene esto, por qué esa exigencia [de escribir una novela] y por qué la novela tiene una categoría artística superior [...] Me he formado, dentro de esa concepción de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior” (Rodolfo Walsh en Ducraroﬀ, 2000: 7). Esta declaración se completa con un reconocimiento del peso relativo de Borges en nuestra literatura ya que Walsh en la misma entrevista se apresura a aclarar que al autor de *Ficciones*, “nadie le pide una novela” (Rodolfo Walsh en Ducraroﬀ, 2000: 8).

²⁸ Pensemos aquí en la poesía excéntrica de Alberto Girri, ligado a *Sur*, y su concepción del poema –tras la ruptura con el subjetivismo y la melancolía como marcas características de la generación del cuarenta– como laboratorio meta-literario y/o de reflexión sobre la literatura. Para una lectura más completa, remitimos a Prieto (2006: 392-394).

²⁹ En este sentido, entre la aparición de *Ficciones* y *El Aleph* en un extremo y las obras enmarcadas en el boom en el otro, Prieto sitúa una serie de textos literarios que dan cuenta del anacronismo de la estética realista y, por lo mismo, de la manifestación de nuevas formas de narrar ligadas a la experimentación. Entre ellos se destacan: *El reino de este mundo*, de 1949, del cubano Alejo Carpentier; *El pozo*, de 1939, *Tierra de nadie*, de 1942, y *Para esta noche*, de 1943, de Juan Carlos Onetti; *Adán Buenosayres*, de 1948, de Leopoldo Marechal y la extensa obra narrativa del cordobés Juan Filloy (Prieto, 2006: 397) con textos publicados durante la década del treinta como *Periplo*, de 1931, *Estafen*, de 1932, *Op Oloop*, de 1934, y *Caterva*, de 1937.

³⁰ Idea cuya génesis se remonta a una serie de textos producidos durante la década del veinte en el marco de las vanguardias en nuestro país. Se trata de una serie de ensayos autobiográficos desviados por el humor, la paradoja y la puesta en cuestión de las convenciones que regulan los géneros literarios. Textos recopilados en *Papeles de Recienvenido*, de 1929, en donde se advierte la [...] “potencia de la literatura de Fernández y su tendencia hacia la metaliteratura, un rasgo que en los libros siguientes [...] [*Museo de la Novela de la Eterna*, por caso] alcanzará niveles exasperantes, a partir del vaciamiento de las convenciones formales del relato y su reemplazo por reflexiones, a veces humorísticas, otras teóricas, sobre el elemento ausente” (Prieto, 2006: 230). En palabras de Prieto, lo que también permite entender por qué puede hablarse de anti-novela macedónica es [...] “la desestabilización completa de las convenciones literarias [...] [que convierte] su obra en un campo de experimentación más transitable para los teóricos o profesores de literatura que para los lectores, y más afín al espíritu filosófico que al artístico” (2006: 231).

Capítulo V

Witold Gombrowicz: Hacia la configuración del sujeto social, la gestión de su competencia y su lugar en la literatura argentina contemporánea

Si se tiene en cuenta el itinerario trazado hasta aquí a la luz de los aspectos teóricos que orientan nuestra reflexión pero, fundamentalmente, de los interrogantes formulados al cerrar el capítulo anterior, se pone de manifiesto que en lo que queda del trabajo debemos centrar el análisis en Gombrowicz, en las posiciones que va ocupando en el campo de la literatura argentina comprendida entre 1939-1963 y en la gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado inicialmente en él. Esto, como consecuencia de que examinar la posición relativa del autor de *Ferdydurke* en esta trama de relaciones en el escenario local junto con el análisis de la gestión de los recursos que posee, constituye uno de los principios de explicación, al menos parcial, tanto de sus intervenciones en la arena pública como de su práctica discursiva específica por medio de la literatura. En otras palabras, se trata de poder explicar y comprender parcialmente el corpus analizado teniendo en cuenta el lugar de Gombrowicz en el escenario argentino durante un lapso de más de veinte años y que estas novelas –junto a las características que las definen y favorecen su legibilidad– no son solo el resultado de opciones y de estrategias discursivas realizadas por el agente polaco sino también uno de los modos de gestionar la propia competencia y de intervenir en ese período en la discusión y la disputa por el control de los sentidos considerados valiosos a la hora de hacer literatura. No obstante, tal como se dijo en otro momento, Gombrowicz gestiona su competencia tanto en nuestro país como más tarde, desde principios de los años cincuenta, en esa otra trama de relaciones ubicada en París. Por lo mismo, aquí no debe perderse de vista que se trata de explicar/comprender una práctica escrituraria sobre la base de una *identidad social* en constante formación frente a agentes e instituciones posicionados en

el interior de estos nuevos sistemas de relaciones en los cuales pretende ser reconocido e incorporado en cada caso¹. Por esta razón es que, al abordar esta novelística incómoda o no convencional desarrollada desde una posición periférica en el sistema, cabe examinar la forma en que a lo largo del tiempo Gombrowicz define su *identidad social* y la gestiona —principalmente por medio de la literatura— frente a sus pares escritores, tanto en nuestro país como más tarde en el extranjero. Del mismo modo, entre otras cuestiones, cabe indagar también cómo el escritor polaco progresivamente va estableciendo relaciones con distintos agentes que pueden generar aceptación y reconocimiento dentro del sistema en el que participa en cada caso.

Antes de abordar la dimensión sociológica de Gombrowicz-agente posicionado en los márgenes del campo literario argentino, cabe realizar una serie de precisiones que tienen por finalidad orientar el desarrollo que sigue y fijar el marco dentro del cual esperamos ser leídos: no debe perderse de vista que, dado el enfoque teórico elegido para interrogar el corpus de textos seleccionado, solo resulta posible dar cuenta de manera parcial de las condiciones sociales de producción de aquellas novelas que fueron escritas por Gombrowicz durante el “período argentino”. Vale decir, solo estamos en condiciones de abordar y de explicar —parcialmente y sin pretensiones de exhaustividad— una novelística que, si bien es producida en nuestro país durante el período 1939-1963, remite a un escenario y una trama de relaciones ubicados en París: hablamos de *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964).

Tal como hemos apuntado en varias oportunidades, *Ferdydurke* es escrito y publicado originariamente en Polonia en 1937 y, por lo mismo, en condiciones de producción que remiten al campo literario polaco de entreguerras y sus reglas de juego². Sin embargo, si se tiene en cuenta que la difusión de esta novela en lengua castellana en el año 1947 se produce con Gombrowicz en la Argentina —en un determinado momento de su trayectoria durante el período 1939-1963 y en el marco del proceso de gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en el escenario literario local—, la existencia del texto y su recepción en nuestro país autoriza un análisis del que se pueden inferir características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas algunas que remiten al escenario polaco de origen³. Igualmente, este análisis permite además señalar/aprehender algunos aspectos que hacen a la especificidad de la obra gombrowicziana en su conjunto.

Aquí, la pertinencia del análisis realizado en el Capítulo II del trabajo reside al menos en dos elementos: a) esta obra sienta las bases de una escritura de ficción que, con el tiempo, se traduce en lo que hemos designado como la poética de la forma y de la inmadurez, b) no solo permite identificar una manera particular de hacer literatura sino que la traducción al castellano de *Ferdydurke* forma parte de las estrategias de gestión de la competencia que el propio Gombrowicz realiza para insertarse en el escenario local. De ahí el por qué se vuelve pertinente apprehender qué características de esta novela escrita en Polonia durante la década del treinta resultan legibles en nuestro país.

Y puesto que el problema que se encuentra de fondo tiene que ver con los modos en que Gombrowicz, una vez en la Argentina, gestiona sus recursos para ser reconocido e incorporado en un sistema literario para el cual es un completo desconocido, en este punto no puede pasarse por alto una singularidad ya mencionada que subyace a las novelas que siguen a la traducción de *Ferdydurke* en 1947. Esto es: aun cuando nuestro país y el campo literario de este período son parte de las condiciones de producción que inciden en los textos que conforman la novelística gombrowicziana producida en la Argentina, no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario local habida cuenta de que las novelas remiten a una trama de relaciones ubicada en el extranjero con sede en París. Por lo mismo, si bien la opción de Gombrowicz por conservar, resaltar y expandir o no en el resto de su novelística los rasgos que favorecen la legibilidad de *Ferdydurke* en condiciones distintas también pueden ser considerados como modos de gestionar la propia competencia, cabe examinar cuál es la eficacia de esta práctica discursiva –plasmada en *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos*– frente a los agentes e instituciones con gravitación en el medio local comprendido entre 1939-1963.

Formuladas las consideraciones precedentes, resta señalar cuáles son los ejes que recorren este último capítulo. El primero a desarrollar tiene que ver con la *identidad social* de Gombrowicz-agente, es decir, su capacidad diferenciada de relación. Esto se suma a la posición relativa que va ocupando en el marco de su trayectoria en el campo literario local y al proceso de gestión de la propia competencia y su eficacia a lo largo de lo que hemos dado en llamar el “período argentino”⁴. Del mismo modo, en segundo término, nos centraremos en el principio de coherencia, en la relación que puede establecerse entre práctica discursiva

—en este caso, la traducción de *Ferdydurke* y la novelística escrita en nuestro país entre 1939-1963— y el lugar de producción de Gombrowicz en el campo de la literatura argentina contemporánea como así también en relación con ese nuevo sistema de relaciones situado en el extranjero. Por último, se abordará la recepción del universo gombrowicziano en el medio local y por qué, pese a ser una escritura ubicada en las orillas de las dominantes narrativas, igualmente resulta legible e incorporable a ese campo de mediados de siglo XX que progresivamente comienza a girar alrededor de la figura tutelar de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar.

Un agente social llamado Witold Gombrowicz de oficio polemista y escritor

Escribir no significa sino la lucha del artista contra los demás por resaltar su propia superioridad.

Witold Gombrowicz

Cuando en 1939 arriba a la Argentina, Gombrowicz ya cuenta con un nombre propio reconocido en el ámbito de las letras polacas al punto de ser considerado una de las jóvenes promesas de la vanguardia de los años treinta en ese país junto a otros escritores como Bruno Schulz y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Este temprano reconocimiento en su Polonia natal tras la publicación de *Ferdydurke* (1937) —novela que constituye un punto de inflexión en la narrativa polaca contemporánea— le abrirá paso a la consagración definitiva que recién le llega en el año 1967 después de obtener el “Premio Internacional de Literatura” llamado “Premio Formentor” por *Cosmos* (1964), la última novela escrita por Gombrowicz en nuestro país. Sin embargo, la suerte que corre el escritor polaco en la Argentina, más precisamente en el campo literario nacional del período 1939-1963 —en el cual produce las tres novelas que, junto a *Ferdydurke*, completan el corpus analizado y gran parte de la obra monumental que es su *Diario* (1953-1969)—, poco tiene que ver con las instancias de reconocimiento y de consagración en el medio local. Muy por el contrario, una vez que abandone nuestro país rumbo al Parnaso de los escritores consagrados de Europa, algunos sectores de la crítica comenzarán a hablar de él en los términos del “genio desconocido” que vivió durante más de veinte años en la Argentina de Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges.

Lugar e identidad social de Gombrowicz: los años iniciales

Como ya se dijo, las dimensiones que conforman el lugar y definen la capacidad diferenciada de relación del agente o su *identidad social* son cuatro: propiedades eficientes, sistema de relaciones, tiempo/espacio y la trayectoria.

En este sentido, si por propiedades eficientes deben entenderse aquellas que son ponderadas a la hora de construir la imagen del agente y de fundar la aceptación/reconocimiento del otro, no cabe duda de que las novelas son la plataforma por excelencia a partir de la cual Gombrowicz se configura a sí mismo como un escritor de avanzada formado en la más exquisita literatura universal.

Estos conocimientos sobre lo literario y el arte de escribir abordados al hablar de *Ferdydurke* y del resto de los textos escritos en la Argentina se traducen en la posibilidad de trascender y de polemizar con los cánones vigentes y las operaciones de la crítica especializada a la cual alude por medio de la designación despectiva de las “tías culturales”⁵. También entran en juego aquí aquellas propiedades específicas cargadas de valor social tales como educación recibida, habilidades, conocimientos, sexo, edad, posesiones, entre otras. Podría decirse entonces que, básicamente, las propiedades y/o recursos eficientes hacen referencia al capital simbólico y material al que el sujeto social tiene acceso. Esta posibilidad de ser aceptado, o bien de imponerse sobre el otro, fundada en la posesión de propiedades y recursos socialmente valorados, es lo que debemos entender por capacidad diferenciada de relación (Costa-Mojek, 2002: 20). La eficacia de tales propiedades/recursos está, en primer lugar, estrechamente ligada a una posición particular del sujeto social en el sistema de relaciones del que participa, en un momento/espacio dado. Y, en segundo término, condicionada por la pertinencia, el grado/volumen, la estructura y la gestión que el agente hace de aquellas.

De este modo, al margen de su valoración social, entre las propiedades ostentadas por Gombrowicz al ingresar al campo literario local pueden señalarse: 1) Su condición de clase como hijo de un rico abogado y terrateniente polaco. Esta condición se traduce en la auto-configuración como miembro de un linaje que lo vincula con la nobleza de su país a tal punto que en ocasiones se presenta como si fuera “conde”⁶. 2) También puede ostentar sus estudios de Derecho y Leyes en la Universidad de Varsovia (1923-1926) donde obtiene una licenciatura⁷. Pero, funda-

mentalmente, entre sus propiedades eficientes se destacan los cursos de filosofía y economía realizados durante un año (1927-1928) en el Instituto de Altos Estudios Internacionales en París que lo ubican no solo en un escenario privilegiado al que pocos tienen acceso sino también en conjunción con el conocimiento del idioma francés como segunda lengua. A estas dos propiedades iniciales debe añadirse el capital simbólico con el cual llega a la Argentina en agosto de 1939 en la medida en que, como dijimos, Gombrowicz ya ocupaba un lugar destacado entre los escritores de vanguardia en la Polonia de la década del treinta (Rússovich, 2000: 361)⁸. Aquí, no puede desconocerse que la estimación de estos recursos en el medio local es variable dado que Polonia es un país no valorado a diferencia de la sobrestimación que algunos agentes del campo —por ejemplo los escritores del grupo *Sur*— hacen de Francia, Alemania o Inglaterra. Con lo cual, de todas las propiedades enumeradas, aquella con mayor posibilidad de destacarse es su condición de intelectual formado en París. Estos recursos, en principio, resultarían suficientes para permitirle al escritor polaco trabar relaciones con distintos agentes intelectuales del campo literario argentino. Cabe analizar, por lo tanto, el conjunto de agentes locales con quienes se vincula Gombrowicz ya que estas relaciones pueden generar la aceptación y el reconocimiento dentro de un sistema que, hacia fines de la década del treinta y comienzos de los años cuarenta, está organizado alrededor de la figura de Mallea, Victoria Ocampo y los agentes nucleados en la revista *Sur*⁹.

Poco se sabe de los primeros años del escritor polaco en nuestro país. En palabras de Di Paola (2000), se trata de “una vida a la deriva, de la que ni siquiera hay rastros de los primeros cinco años. Sin idioma, sin dinero, algunos creen que se refugió en la marginalidad y el delito” (p. 373). Lo cierto es que, apenas arribado a Buenos Aires el 21 de agosto de 1939 y una vez que estalla la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de la invasión alemana a Polonia diez días después de su llegada —más precisamente, el 1º de septiembre de 1939— Gombrowicz decide permanecer en el país y, en lo que resta de ese año, conoce a destacados escritores argentinos como Manuel Gálvez y Arturo Capdevila por medio de las gestiones de un compatriota ligado a la Embajada Polaca: Jeremi Stempowski¹⁰. Durante 1940, visita con regularidad a los Capdevila en su casa de Palermo e incluso da una serie de charlas sobre literatura a la hija del escritor cordobés y a su grupo de amigas. A propósito de estas conferencias, “Chinchina” Capdevila, recuerda:

Nos pusimos de acuerdo para reunir a diez de mis amigas que entendían bastante bien el francés, ya que Witold todavía no hablaba español [...] Mis amigas y yo queríamos oír hablar de los autores conocidos de París, pero Witold se mostraba muy despreciativo respecto de los escritores europeos. Demolía sistemáticamente a autores que nos gustaban, como Huxley o Duhamel [...] Mi padre quería introducirlo en los medios culturales pero Witold daba la impresión de ser un ‘muchacho’. Su aire adolescente le parecía una fantasía de la naturaleza y probablemente fuera esto lo que falseaba sus relaciones [...] Era un individualista, una personalidad inclasificable. Pero mi padre era abierto y comprensivo [...] Lo recomendó a algunas revistas, como Aquí Está, donde [bajo seudónimo] escribió algunos artículos¹¹ (C. Capdevila en Rita Gombrowicz, 2008: 25).

Al margen de las valoraciones sobre la “personalidad” del agente –las cuales exceden, claro está, los alcances de nuestra reflexión– resulta importante centrar la mirada, al menos, en cuatro aspectos que se desprenden de la cita anterior: en primer lugar, su relación de extrañeza con el castellano, a tal punto que habla en francés a un auditorio “aristocrático” que lo puede entender. En segundo orden, como estrategia observable desde el inicio de su trayectoria en nuestro país, se destaca su desprecio y rechazo del panteón de escritores europeos consagrados en Londres y París aun cuando los conoce. En tercer lugar, la “curiosidad” del auditorio reunido por oír hablar de “autores conocidos de París” da cuenta de que el conocimiento o contacto directo con la cultura francesa es un recurso valorado dentro del sistema en el que Gombrowicz quiere ser reconocido e incorporado. Por último, no menos significativas resultan las gestiones de un agente social consagrado dentro del campo literario argentino de ese momento –hablamos de los comienzos de la década del cuarenta– como Arturo Capdevila, quien no solo lo acoge en su círculo íntimo, sino que también trata de insertarlo en el medio local. Del mismo modo, Gombrowicz cuenta con el respaldo de Manuel Gálvez quien en 1940 lo recomienda al diario *La Nación* (donde le rechazan los artículos) y a la revista *El Hogar*, donde logra publicar un cuento bajo seudónimo¹². Según refiere Rita Gombrowicz, durante este mismo año establece relaciones con algunos jóvenes artistas argentinos como “el escritor Roger Pla; el pintor Antonio Berni, en cuya casa dará una conferencia¹³ [...] [y] Leónidas Barletta, director del Teatro del Pueblo, donde dará otra conferencia, el 28 de agosto, que es-

candalizaría a los polacos de Buenos Aires” (2008: 12). Hacia 1941 conoce a Cecilia Benedit de Debenedetti, al poeta Carlos Mastronardi y a Paulino Frydman —director del club de ajedrez de la confitería Rex que Gombrowicz frecuentará casi a diario durante 18 años— y traba amistad con ellos. Estos vínculos más tarde lo devuelven a la escritura profesional y le abren el camino hacia otros núcleos intelectuales con peso en el campo literario argentino del momento. Mientras tanto, continúa escribiendo artículos con seudónimo en distintas revistas gracias al respaldo de Manuel Gálvez, Arturo Capdevila y, ahora, de Roger Pla, quien corrige sus textos en español. Asimismo, en 1943 “Stanislas Ody-niec le consigue trabajo en *Solidaridad*, revista dirigida por los jesuitas [...] [donde se ocupa] de fichajes y archivo. Colabora [también] con la revista católica *Criterio* con el seudónimo de Mariano Lenogiry” (Rita Gombrowicz, 2008: 13). Ya en 1944, continúa en *Solidaridad* pero, durante este año, podemos reconocer dos acontecimientos que señalan un cambio o una puesta en valor del sistema de relaciones de Gombrowicz: por un lado, comienza a publicar artículos firmados por él en *Océano* y *La Nación* por recomendación de Eduardo Mallea quien, como sabemos, por aquel entonces dirigía el suplemento literario del último de los medios gráficos mencionados y estaba ligado al grupo *Sur*. Por el otro, en abril de ese año publica su relato “Filifor forrado de niño” en la revista *Papeles de Buenos Aires* dirigida por Adolfo de Obieta e “inspirada por Macedonio Fernández” (Rússovich, 2000: 365)¹⁴. Finalmente, de esta etapa inicial de la cual puede dar cuenta lo enunciado hasta aquí, resta señalar que en noviembre de 1945 “a pedido suyo, Cecilia Debenedetti acepta financiar la traducción de *Ferdydurke* al español” (Rita Gombrowicz, 2008: 13). Se trata de una empresa colectiva que comienza en diciembre del mismo año y se extiende hasta abril de 1947 cuando la novela aparece publicada bajo el sello de la editorial Argos. Pero detengámonos en este período —que coincide con la guerra en Europa— sobre el que informan algunos testimonios que permiten avanzar en la reconstrucción de la trama de relaciones de Gombrowicz. En este sentido, interesa recuperar las voces de aquellos agentes que permiten entender, al menos de manera parcial, tanto las relaciones del escritor polaco con sus pares como las estrategias desplegadas frente a ellos para insertarse en un medio local que no lo conoce. Si bien mencionamos la relación establecida por Gombrowicz con Gálvez y Capdevila no puede desconocerse que, al margen de la consagración de estos agentes, su gravitación en el

campo es relativa ya que de cara a la década del cuarenta el liderazgo literario está concentrado alrededor del grupo *Sur*. En otras palabras, aunque aquellos están en condiciones de insertarlo en los medios culturales de ese momento a través de recomendaciones, no tienen el peso ni la autoridad suficiente para consagrarlo. Con lo cual, su relación con el poeta entrerriano Carlos Mastronardi aparece como una de las llaves de acceso de Gombrowicz a la constelación de escritores que giran en torno a la revista dirigida por Victoria Ocampo y, por lo mismo, a aquellos interlocutores con capacidad para formular una sanción positiva sobre él. Sobre el poeta entrerriano, en Gombrowicz (2001b) se lee:

Debe de haber sido 1942 cuando trabé amistad con el poeta Carlos Mastronardi; mi primera amistad intelectual en la Argentina. La sobria poesía de Mastronardi le había valido alcanzar un sitio destacado en el arte argentino [...] Despertó su curiosidad el ejemplar, raro en el país, de un europeo culto [...] Poco a poco le descubrí mi pasado literario, le hablé de Ferdynand y de otros asuntos, y todo lo que en mí difería del arte francés, español o inglés le interesó vivamente (p. 43).

Del mismo modo, con respecto a *Sur*, anota:

Mastronardi mantenía buenas relaciones con el grupo de Victoria Ocampo, el centro literario más importante del país, concentrado alrededor de *Sur*, revista editada por la misma Victoria, dama aristocrática, apoyada en grandes millones, que hospedaba en su casa a Tagore y Keyserling, cuya obcecación entusiasta le había ganado la amistad de Paul Valéry, que tomaba el té con Bernard Shaw y se tuteaba con Stravinski [...] El tufo insistente de esos millones, ese aroma financiero, un tanto irritante a la nariz, me hacía desear no conocerla (pp. 44-45).

Esta sentencia inicial sobre Victoria Ocampo y el grupo *Sur* se completa así:

No me apresuraba, pues, a hacer la peregrinación a la residencia de San Isidro. Por otra parte, Mastronardi temía –y con razón– que el ‘conde’ (porque yo me había proclamado conde) fuera a comportarse extraña o aun descabelladamente y tampoco se daba prisa en introducir a mi persona en esas reuniones. Por lo pronto, decidió presentarme primero a la hermana de Victoria, Silvina, casada con Adolfo Bioy Casares. Una noche fuimos a cenar con ellos (p. 45).

Al margen de las valoraciones o juicios del propio Gombrowicz sobre su relación con algunos escritores ligados a *Sur*, resulta pertinente destacar aquello que tiene que ver con las condiciones objetivas del agente: hablamos una vez más del acceso a interlocutores con capacidad de consagrarlo en el campo local. Se trata de una accesibilidad a través de terceros –previa a la traducción y publicación de *Ferdydurke* en 1947– que potencialmente puede convertirse en un reconocimiento y en su inserción dentro de esta nueva trama de relaciones que posee mayor peso o gravitación en el sistema. Estas relaciones lo ligan, en cierto modo, con aquellos agentes que durante la década del cuarenta llevan a cabo la “operación Borges” dentro de las filas de *Sur* para desplazar del centro del campo literario al “imperio malleísta”: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Silvina Ocampo y el mismo autor de *Ficciones*. A estos autores podríamos sumar los nombres de Manuel Peyrou, Rodolfo Wilcock y, por supuesto, el de Carlos Mastronardi.

De manera complementaria a los testimonios convocados hasta ahora, juzgamos pertinente introducir la mirada de Roger Pla sobre Gombrowicz. Entre las primeras notas que destaca del escritor polaco durante este período, el autor de *Los robinsones* (1946) señala su propensión a auto-configurarse como noble: “Decía que era príncipe, a veces conde, al contarnos tonterías genealógicas sobre la aristocracia polaca. Pero era en broma” (Pla en Rita Gombrowicz, 2008: 47). Asimismo, habla sobre la relación de extrañeza con el castellano y de sus primeros escritos en esta lengua. Aunque, sin duda, lo valioso del testimonio de Pla pasa por dar cuenta de las relaciones de Gombrowicz con la intelectualidad argentina: “Cuando empezó a conocer escritores e intelectuales, se produjeron dos tipos de reacciones: unos decían que era un esnob, un excéntrico, y nada más. Otros, como Mastronardi, se interesaron por él de una manera más seria” (p. 48).

A modo de ilustración, agrega Pla:

Tomemos por ejemplo al escritor Eduardo Mallea, que era director de *La Nación*. Se trataba de una autoridad, un auténtico personaje, aristocrático, [...] gran amigo de Victoria Ocampo, colaborador de la revista *Sur*, serio y al mismo tiempo accesible, liberal, caballero. Fue él quien hizo publicar artículos de Gombrowicz en *La Nación*. Era generoso y apoyaba a los jóvenes talentos. Pero había que hacer un esfuerzo para adaptarse a él. Gombrowicz era incapaz de hacerlo, y en-

seguida se cerraban las puertas que gente importante, como Mallea, le abrían. Lo mismo ocurrió con la revista *Sur* (p. 48).

Según se lee en el mismo testimonio, frente a los condicionamientos tácitos —entendidos como “contradón” necesario ante la generosidad característica de ciertos agentes intelectuales con gravitación en el campo literario local— Gombrowicz “no quería hacer concesiones. Se negaba a participar en todas esas tonterías de la política literaria y sus mezquinas ambiciones” (Pla en Rita Gombrowicz, 2008: 48). En términos de Pla, el escritor polaco comprendió rápidamente que

[...] para hacer carrera aquí era el único camino. Otros sabían hacerlo, él no. Lo que no soportaba en absoluto era la hipocresía, los falsos elogios, la fatuidad, la necesidad de brillar, aunque a él mismo le gustase destacarse, pero lo hacía de una manera abierta y completamente distinta. Su franqueza podía llegar a resultar hasta agresiva [...] Creo [completa Pla] que la clave de la mayoría de sus actitudes era, en el fondo, su soledad. Tenía una gran necesidad y al mismo tiempo una gran dificultad de comunicación (pp. 48-49).

Al referirse a Gombrowicz, la crítica señala su condición de escritor polaco, auto-exiliado en la Argentina, ajeno a la lengua castellana al llegar, díscolo y polemista, desconocido en París. Estas “propiedades” resultan poco valiosas para quienes tienen la capacidad de consagrarlo en el medio local como Mallea o los integrantes de *Sur*. En este marco, Gombrowicz opta por llevar adelante la traducción de *Ferdynand* para entrar en el circuito de la literatura argentina. Y aquí, no puede perderse de vista que, de acuerdo al marco teórico elegido para el análisis, la probabilidad de imponerse frente al otro surge de la relación establecida, en cada caso, entre las propiedades que definen al sujeto social en su identidad y aquellas que son valoradas por quienes intervienen en un sistema de relaciones determinado (Costa-Mozejko, 2002: 21). En el campo de la literatura, la formación y los estudios realizados, el conocimiento de idiomas y la posibilidad de leer autores extranjeros en su lengua original, las publicaciones y los premios, devienen en características pertinentes y, por tanto, eficientes que son generadoras de capacidad diferenciada de relación. En consecuencia, Gombrowicz va a apoyarse en aquellos recursos que sí son eficientes en una nueva trama de relaciones que construye con los escritores jóvenes que recién se ini-

cian en el arte de escribir y que, al igual que él, se encuentran en la periferia del campo literario durante la década del cuarenta¹⁵.

Sobre la traducción de *Ferdydurke* y la posición relativa de Gombrowicz en el campo literario argentino de 1947

Lo que une a Gombrowicz con algunas zonas de la joven intelectualidad argentina con quienes emprende la traducción colectiva de *Ferdydurke* se relaciona no solo con la valoración de las pocas propiedades de las cuales el agente puede hacer ostentación hacia mediados de los cuarenta sino también con un aspecto relacionado con las afinidades electivas e intereses de los demás agentes que forman parte de esta nueva trama. En palabras de Virgilio Piñera, aquellos que participaron de esta aventura, con el tiempo, se sintieron satisfechos por que el

[...] apoyo incondicional a Gombrowicz no fue el resultado de ‘una orden’ de París o Londres¹⁶. En este sentido, [continúa el cubano] Gombrowicz tuvo la fortuna [...] de encontrarse con jóvenes escritores que luchaban por escapar de la tutela de París o de Londres. Y todos, autor y colaboradores, nos sentimos muy satisfechos de perpetuarnos en la gloriosa juventud ferdydurkiana (Piñera en Rita Gombrowicz, 2008: 87).

Pese al tono eufórico y hasta de fundación mitológica del “ferdydurkismo sudamericano” presente en el testimonio citado, lo cierto es que la traducción de *Ferdydurke* devuelve de lleno a su autor al hacer literario. Como señaláramos en el apartado anterior, a fines de 1945 y por pedido de Gombrowicz, Cecilia Benedit de Debenedetti acepta financiar este proyecto al que más tarde se sumarán la traducción de *El casamiento* al francés y la publicación local, en el año 1948, de la misma pieza en español por medio de EAM, el sello editorial que pertenece a la “mecenas” del escritor polaco¹⁷.

Pero detengámonos un momento en el período 1946-1947, cuando se lleva a cabo la traducción al castellano de *Ferdydurke*. Esta tarea estuvo coordinada por un comité presidido por los cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeau y sometida al veredicto de Ernesto Sabato¹⁸. Según refiere el mismo Piñera, cuando arriba al país en febrero de 1946, quienes habían comenzado la versión castellana ya llevaban traducidos tres capítulos de la novela. ¿Quiénes conforman este cuerpo

de traductores? A los ya mencionados escritores cubanos, debemos sumar dos nombres: Adolfo de Obieta y el poeta-pintor Luis Centurión (Piñera en Grinberg, 2004: 29). Esta nómina es completada por Gombrowicz en el prólogo a la primera edición de *Ferdynand* de la siguiente manera:

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 contra 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 Paciorkowski, Ernesto J. Plunkett y Luis Rocha (aquí se juntan Brasil, Polonia, Inglaterra y Argentina), Alejandro Rússovich, Carlos Sandelín, Juan Seddon (obstinados buscadores del giro adecuado), José Taurel, Luis Tello y José Patricio Villafuerte (eficaces e intuitivos) (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 113-114).

Con todo, esta última imagen –bien entrada la década del cuarenta– de quienes conforman aquellas zonas, dentro de su sistema de relaciones, que respaldan la empresa de traducción de su novela y, por extensión, de su hacer literario, no deja de ser un “síntoma” de lo que van a ser sus vínculos con la intelectualidad argentina a lo largo del período 1939-1963. Hablamos aquí de la opción de Gombrowicz por privilegiar sus relaciones con agentes que, en su mayoría se encuentran al igual que él, al comienzo de sus trayectorias respectivas por el campo literario local. Se trata de la opción por la juventud, por lo inacabado, por contraste a los interlocutores representativos de las formas “maduras” de la cultura. En tal sentido, Grinberg sostiene que, al llegar a nuestro país, Gombrowicz se encuentra con un “establishment literario” muy semejante al que había dejado en Polonia, caracterizado por responder a los cánones importados desde Francia (Grinberg, 2004: 17). En su mayoría, los agentes intelectuales del campo argentino dirigían su mirada hacia París y también hacia Londres, incluso aquellos escritores de tendencia popular o progresista:

[...] ya fuesen anarquistas, socialistas, comunistas o surrealistas [...] [los escritores] soñaban con París. Todos (tanto los conservadores como los revolucionarios) vivían en Sudamérica pero sus sueños de utopía emanaban del Viejo Mundo (Grinberg, 2004: 17)¹⁹.

El episodio de la traducción y posterior publicación de su primera novela en 1947 arroja luz sobre otros aspectos de la trama de relaciones de Gombrowicz en estos años que también deben ser contemplados. Por ejemplo, en carta a Piñera quien está en plena tarea, el escritor polaco lo pone al tanto de los reparos de Sabato a la versión de la novela. Allí, se lee:

Acabo de recibir carta de Ernesto. Entre otras cosas, dice: ‘La traducción es, a juicio de Raimundo Lida, absolutamente mala y habría que rehacerla toda’. [...] Confieso no poder comprender, Piñera, cómo entre dos buenos estilistas como usted y Ernesto puedan existir tales divergencias. Usted es el presidente y el juez supremo, ¿pero no sería bien que se reúnan con Ernesto para saber qué seriedad tienen sus objeciones? ¿O que esas páginas las discutan, por ejemplo, con Martínez Estrada, Borges o Gómez de la Serna, o algún otro buen estilista? Considero que esto le permitiría a usted entrar ‘en relaciones con ellos’, lo que ya es importante. Así sabremos al menos qué es lo que critican Lida y Ernesto, y, a lo mejor, habrá que dar más fuerza a su ‘aclaración’ o tomar alguna otra medida (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 85).

Del fragmento citado se desprenden algunos elementos a tener en consideración: en primer lugar, el reconocimiento de Sabato en cuanto estilista y, a través de él, de la palabra autorizada de Raimundo Lida ligado no solo a *Sur* sino también, como vimos en el Capítulo IV, al Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires dirigido por Amado Alonso hasta 1946²⁰. De la misma manera, un segundo elemento a destacar al margen de las divergencias posteriores, tiene que ver con el reconocimiento por parte de Gombrowicz del peso o gravitación que algunos de los colaboradores más visibles de la revista dirigida por Victoria Ocampo tienen en el campo literario de mediados de la década del cuarenta. Pensemos nuevamente en los nombres de estilistas mencionados –Martínez Estrada, Borges y Gómez de la Serna– y en la importancia atribuida por el agente a ese entrar “en relaciones con ellos” por parte de Piñera.

Por último, cabe destacar, una vez más, el acceso de Gombrowicz a esos interlocutores considerados por él como “enemigos válidos”, por medio de su relación con el ya mencionado poeta Carlos Mastronardi y, más tarde, a través de su vínculo con Sabato²¹.

Como era de esperar, tras la publicación de *Ferdydurke* por editorial Argos²², llueve sobre la novela una serie de juicios categóricos por parte de los gramáticos y “puristas” del lenguaje quienes cuestionan la traducción hecha al castellano. Como reconoce Piñera años más tarde, las críticas eran certeras y las “objeciones de Sábato, de Capdevila, y tantos otros, se fundamentaban en argumentos contundentes” (Piñera en Rita Gombrowicz, 2008: 85). Aparecen tanto críticas negativas como algunas reseñas que celebran la publicación de *Ferdydurke*. Al respecto, Rússovich sostiene que, pese a las notas que instalan la obra en cuestión en algunas zonas de debate tanto de los medios gráficos locales como en ciertos núcleos intelectuales, “la edición [de *Ferdydurke*] fue un fracaso” (2000: 363). Entre las reseñas, se cuentan la de Roger Pla en *Expresión*; una nota sin firma en *La Nación* y otra anónima en *Qué*; una de Carlos Coldaroli en *Los anales de Buenos Aires* dirigida por Borges; otra de Isidoro Sagüés en *La Razón* y, por último, una nota de Sergio Winocur en *Savia* junto con un artículo de Piñera en *Realidad*, la revista dirigida por Francisco Romero. Todas son reseñas publicadas durante el mismo 1947.

El fracaso de la edición de *Ferdydurke* deviene en un hecho que no deja de ser relevante: pese al sistema de relaciones en el que está incorporado y a las propiedades/recursos de los que puede hacer ostentación, Gombrowicz todavía ocupa un lugar periférico en el escenario argentino de fines de los años cuarenta. De hecho, en palabras del mismo Piñera, Luis Baudizzone —uno de los directores de la editorial Argos en donde finalmente se logra publicar la novela—, se había mostrado entusiasmado con el proyecto de traducción de *Ferdydurke* al castellano “aunque reconocía que Gombrowicz era [...] autor prácticamente desconocido en Argentina” (Piñera en Grinberg, 2004: 32).

En este punto, no puede perderse de vista lo que señaláramos en el Capítulo I cuando, al abordar los aspectos teóricos que sustentan nuestro trabajo, sosteníamos que junto al criterio de pertinencia debía ubicarse otro más relacionado con la distribución desigual en grado/volumen de aquellas propiedades consideradas pertinentes —y por lo mismo, eficientes— entre los sujetos que participan de un mismo sistema de relaciones. Al retomar, a modo de ilustración, la práctica escrituraria en el ámbito de la literatura, este segundo criterio se relaciona con las propiedades que le permiten a un agente social ser considerado escritor. Pero, sobre todo, tiene que ver con las “diferencias en grado/volumen en la posesión de tales propiedades que [a su vez, fundan] las diferencias

en el reconocimiento otorgado como escritor” (Costa-Mozejko, 2002: 22) entre los pares de ese campo literario del cual se forma parte o al que se pretende ingresar. Piénsese aquí, no solo en la naturaleza de las propiedades o recursos que Gombrowicz puede ostentar sino también en su grado exiguo. Esta circunstancia se acentúa más aún si se tiene en cuenta que, frente a aquellos agentes que tienen la capacidad para consagrarlo dentro del campo literario local, el escritor polaco realiza la puesta en valor de una escritura que va en contra de las formas consideradas valiosas y, por lo tanto, cotizadas, a la hora de escribir literatura en nuestro país. No obstante, aquello que permite definir mejor la *identidad social* de Gombrowicz hacia fines de los años cuarenta reside más bien en el uso que hace de sus recursos en el marco del proceso de gestión de su competencia como escritor. En efecto, las propiedades que intervienen en la definición de la competencia del agente y de su *identidad social* alcanzan el nivel de eficiencia en la producción de la capacidad diferenciada de relación solo a través de la “puesta en valor que el mismo sujeto social realiza al ‘usarlas’, poniendo de relieve algunas más que otras, ocultando o destacando según el sistema de relaciones y el momento/espacio” (Costa-Mozejko, 2002: 24). Este saber poner en valor los propios recursos o *gestión de la competencia* constituye una propiedad adicional dado que interviene de manera directa en la “potenciación de los demás factores en cuanto generadores de capacidad diferenciada de relación” (Costa-Mozejko, 2002: 24)²³. En este sentido, al margen del fracaso de la edición de 1947, *Ferdydurke* constituye una acción de Gombrowicz orientada a la puesta en valor de una escritura experimental y, por extensión, de una poética ajena a las formas consagradas de hacer literatura²⁴. A esta acción se suman dos intervenciones más: una conferencia, en agosto de 1947, titulada “Contra los poetas”²⁵ y la aparición, en septiembre del mismo año, de *Aurora*, revista redactada íntegramente por el escritor polaco.

Si atendemos a algunos pasajes de la conferencia, se advierte la auto-percepción de Gombrowicz sobre el lugar periférico que aún ocupa en la esfera de la literatura local:

Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puede hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas [...] A veces me gustaría mandar todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales

para ver qué quedará de ellos entonces [...] No cabe duda de que la tesis de esta nota [...] parecerá desesperadamente infantil [...] Lo interesante es que no soy un ignorante absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta la sensibilidad poética [...] Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama ‘poesía pura’ (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 120).

A propósito de la publicación de *Aurora*, Rodríguez Tomeu refiere que, tras el intento fallido por instalar el “ferdydurkismo” en la Argentina, Gombrowicz decide fundar una revista junto con él y con Piñera. El objetivo era llamar la atención para provocar al mundo literario que, como sabemos, había ignorado la aparición de *Ferdydurke*. Y, como el escritor polaco y Piñera no pueden ponerse de acuerdo a la hora de repartirse los espacios del futuro proyecto, cada uno decide hacer una revista por su cuenta. La de Gombrowicz salió primero; la de Piñera, *Victrola*, al día siguiente:

La de Gombrowicz, [*Aurora*] enteramente escrita por él, consistía sólo en una página grande [...] plegada en cuatro. Se tiraron cien ejemplares que se distribuyeron gratuitamente entre todos nuestros amigos, y también entre los miembros del grupo Ocampo. Yo tenía amigos en esa facción [...] en el artículo de fondo se ocupaba de la Literatura Perfecta, la actitud servil de numerosos intelectuales argentinos con respecto a París. Naturalmente, atacaba a Victoria Ocampo [...] la revista no tuvo repercusión y no hubo segundo número (Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz, 2008: 91-92).

Por último, antes que concluya la década del cuarenta, habría que señalar dos nuevas acciones del agente en el marco de la gestión de su competencia y de su *identidad social*: por una parte, como ya apuntáramos, la publicación en nuestro país de *El casamiento* en 1948. Esta edición ni siquiera recibe comentarios o reseñas de la crítica local (Rússovich, 2000: 363). Le sigue, como proyecto, la mencionada traducción al francés de la misma pieza teatral en 1949. Por otra parte, la segunda acción a destacar tiene que ver con el inicio –en febrero de ese mismo año– de la escritura de *Trans-Atlántico*, la primera novela de Gombrowicz producida íntegramente en la Argentina y publicada más tarde en el año 1953 a través de esa trama de relaciones con sede en París.

El lugar de Gombrowicz en el escenario argentino de los años cincuenta y sesenta: “Tandil o la mitología de la juventud”

Lunes Yo. Martes Yo. Miércoles Yo. Jueves Yo.

Witold Gombrowicz

Pese a la engañosa opacidad del epígrafe citado, la referencia no deja de ser por demás significativa ya que constituye la primera secuencia o la expresión inaugural con la cual Gombrowicz abre, en 1953, la primera entrada a su *Diario (1953-1969)*. ¿De qué otra cosa se puede hablar o escribir que no sea “de uno mismo” cuando las condiciones para hacer literatura son adversas? Y si bien todo diario se inscribe en el ámbito de lo privado, en el caso de Gombrowicz se trata de una suerte de experimentación continua con la propia experiencia y con la escritura. Aquí, lo privado, debe ser entendido como un espacio de tensión con el mundo, con los otros, con las formas de la madurez, con la cultura. Lo privado se transforma en el campo de lucha con la esfera de lo público. Con lo cual, el *Diario (1953-1969)* deviene en un documento invaluable habida cuenta de que, sin desconocer la auto-construcción operada por el agente a lo largo de él, permite un acercamiento a su situación y a las condiciones de producción en distintos momentos de su trayectoria. En tal sentido, y antes de abordar la capacidad diferenciada de relación de Gombrowicz en el escenario argentino de los años cincuenta y sesenta, vale detenerse en la auto-percepción que el propio agente tiene de sí mismo en esa coyuntura:

Aullidos, sirenas, pitidos, fuegos artificiales, descorchar de botellas y el vasto murmullo de una gran ciudad en gran agitación. En este instante hace su entrada el año nuevo 1955. Camino por la calle Corrientes, solo y desesperado. Delante de mí no veo nada..., ninguna esperanza. Se me está acabando todo, no consigo iniciar nada. ¿El balance? Después de tantos años llenos, a pesar de todo, de esfuerzos y trabajo, ¿quién soy? Un oficinista rendido por siete horas diarias [...] ahogado en todos sus proyectos literarios. No puedo escribir nada aparte de este diario. [...] Tantos esfuerzos dedicados a la literatura y ella no es capaz de asegurarme hoy un mínimo de independencia material, ni siquiera un mínimo de dignidad personal. ¿“Escritor”? ¡Qué va! ¡Sobre el papel! En la vida, un cero, un mediocre. Si el destino me hubiese castigado por mis pecados, no protestaría. Pero yo he sido destruido por mis virtudes (Gombrowicz, 2005: 216).

En la cita, una fecha concreta: 1º de enero de 1955. Y un dato no menos significativo: después de poco más de quince años de residencia en la Argentina y de haber iniciado hacia 1939 el proceso de gestión de la propia competencia, Gombrowicz continúa ubicado en los márgenes del campo literario local, ajeno a cualquier clase de reconocimiento por parte de los escritores con gravitación dentro de esta trama de relaciones específica. En otras palabras, todos los esfuerzos “dedicados a la literatura” todavía no se han traducido en su consagración dentro del campo literario argentino del que participa e incluso no vive de su condición de escritor profesional. Por el contrario, desde diciembre de 1947 y hasta mayo del mismo 1955, trabaja regularmente como oficinista en el Banco Polaco con sede en Buenos Aires.

¿Cuáles son estos “esfuerzos” de los que habla Gombrowicz? ¿Cómo se conforma su capacidad diferenciada de relación durante los primeros años de la década del cincuenta hasta llegar a la fecha citada en el *Diario* (1953-1969)?

Al analizar este primer tramo de la década, no puede pasarse por alto que ya estamos frente al proceso de gestión que apunta hacia ese otro objetivo ubicado en el extranjero. En tal sentido, se destacan los siguientes elementos o aspectos orientados a producir diferencias y, por lo mismo, la redefinición de la identidad del agente en esta nueva trama de relaciones con sede en París: en principio, cobra relevancia que en marzo de 1950 concluya con la escritura de *Trans-Atlántico* —incluida la introducción a la novela— y que, en noviembre del mismo año, envíe copias de *El casamiento* a André Gide y Albert Camus²⁶. En segundo orden, durante algunos meses de 1951, aparece *Trans-Atlántico* en *Kultura*, la principal revista de la emigración polaca que forma parte de esta nueva trama de relaciones ubicada en París en la que el autor de *Ferdurke* quiere ser reconocido e incorporado. Según refiere Rita Gombrowicz, en agosto de ese año termina la redacción de un cuento titulado “El banquete” y en diciembre comienza a escribir un relato que más tarde cobrará la forma de su última novela: *Cosmos* (Rita Gombrowicz, 2008: 134). Se produce también el inicio de su correspondencia con el filósofo Martín Buber a quien envía una copia de *El casamiento*²⁷. Por otra parte, desde febrero de 1952, Gombrowicz comienza a colaborar regularmente en *Kultura*, y ya en 1953 se publican en polaco *Trans-Atlántico* y *El casamiento*, a través de una edición de L' Institut Littéraire de París. En 1954 se realiza un debate sobre su obra en el Club Polaco

de Buenos Aires al tiempo que comienza a dictar cursos de filosofía entre sus conocidas, actividad que desarrolla durante seis meses. En mayo del año siguiente, deja su empleo en el Banco.

Como se desprende de las acciones del agente que acabamos de enumerar, la mayoría parece estar orientada a redefinir la *identidad social* de Gombrowicz en el marco de una trama de relaciones que, en parte, es ajena a la de la literatura argentina y que, como señalamos, se encuentra en París. Pese a esto, igualmente consideramos significativa su práctica de la literatura –materializada por medio de la producción de *Trans-Atlántico* y de ese relato que luego deviene en *Cosmos*– y las relaciones que traba con agentes intelectuales consagrados y, al mismo tiempo, conocidos en nuestro país como Buber y Camus con quienes cruza correspondencia. Sin embargo, la posición de Gombrowicz hacia mediados de los años cincuenta parece no haber experimentado ningún cambio. El lugar desde donde actúa continúa siendo una posición periférica dentro del campo literario argentino. Así, a propósito de esta doble definición de la *identidad social* del agente, leemos en su *Diario argentino*:

Czapski me preguntó si yo podría procurarle la compañía de algunos artistas argentinos [...] A lo que contesté: ‘pero no conozco a nadie’. ¿Es posible con 16 años en la Argentina? Él no comprende que, para conocerlos, tendría que darme a conocer por ellos y éste es un trabajo terrible [...] ¿Explicarles cómo soy? Pero... ¿de qué manera? Si yo estoy fuera –idiomática, espiritual, artísticamente–, permanezco aquí, pero estoy haciéndome en otra parte. Habría que traducir todo lo que he escrito, y hasta meterlo en sus cabezas por la fuerza (Gombrowicz en Grinberg, 2004: 102)²⁸.

Al margen de sus relaciones con algunos agentes intelectuales en nuestro país y de los recursos con los que cuenta, la cita anterior refuerza no solo su posición periférica en el campo literario local sino también su relación de extrañeza/exterioridad con la lengua local, la cultura y las formas/opciones dominantes de hacer ficción en ese momento (que nos ubica en 1955) en el que ya se ha producido la irrupción de los agentes de la nueva izquierda a través del primer número de la revista *Contorno* en noviembre de 1953.

Ignorado por la revista de Victoria Ocampo o, más precisamente, por aquellos agentes con la gravitación o el peso necesarios para consa-

garlo, Gombrowicz también permanece ajeno al circuito y a los debates instalados hacia fines de 1953 por integrantes de la “nueva izquierda”. Aun cuando su novelística remite a una trama de relaciones ubicada en el extranjero, el enfrentamiento del escritor polaco con las poéticas que predominan en el campo literario es manifiesto y constituye una clara respuesta al medio intelectual argentino de ese momento. Se trata del rechazo a modos diferenciados de hacer literatura, “ya sea el cosmopolitismo recluso en *Sur* y en *La Nación* —encarnado, aunque sea superficialmente, en dos nombres, Borges y Mallea, y en otro emblemático, Victoria Ocampo—, ya sea [la poética que subyace] en los realismos tradicionales y subsistentes” (Rússovich, 2000: 362) herederos de la vertiente de Boedo y puestos en valor a través de la narrativa de autores como Bernardo Kordon, Juan José Manauta, Alfredo Varela y Enrique Wernicke. A estas posiciones intelectuales, de cara a la década del cincuenta, debe sumarse no solo el modo considerado valioso de hacer literatura según las formulaciones teórico-políticas de la franja denunciante, sino también las operaciones desarrolladas por este grupo para reordenar el canon en torno a la narrativa de Roberto Arlt.

Paradójicamente, el año 1955 señala un punto de inflexión y el comienzo de su consagración, al menos en el extranjero, a través de sus relaciones en París. Este hecho lleva a Rita Gombrowicz a considerar el período 1955-1963 en los términos de “Libertad y comienzo de la gloria” (Rita Gombrowicz, 2008: 199) del agente e incluye algunos aspectos significativos en la gestión de su competencia como la escritura, en nuestro país, de sus dos últimas novelas y la relación trabada, hacia 1957, con el grupo de Tandil.

Detengámonos, otra vez, en 1955: producido el golpe de septiembre y la caída del peronismo, Gombrowicz traduce en octubre de ese año su cuento “El banquete” —escrito durante 1951— con la colaboración de Sergio Rússovich, el hermano menor de Alejandro. En 1956 Gombrowicz comienza a trabajar en *La Seducción* —que terminará en febrero de 1958— y, junto con el periodista y traductor francés Roland Martín —instalado en Buenos Aires desde 1948—, inicia los trabajos de traducción al francés de *Ferdynand*, versión de su novela firmada con el seudónimo Brone. Asimismo, entre marzo de 1956 y marzo del año siguiente, Gombrowicz publica en el marco del proceso de gestión de su competencia en el medio argentino algunas reseñas críticas en *El Hogar*²⁹ y, una vez más, su relato “Filifor forrado de niño”, ahora en

Mundo Argentino (mayo de 1956). Ya en 1957, se destacan la aparición en polaco del *Diario 1953-1956*, primer volumen, por medio del Institut Littéraire (colección “Kultura”) con sede en París. En febrero del mismo año se reedita *Ferdydurke* en Polonia³⁰ y en diciembre Gombrowicz envía la traducción francesa de esta novela a Constantin Jelenski quien se ocupará de hacer que se edite en París. Finalmente, en 1957, se destaca también su primera temporada en Tandil y el contacto que establece, a partir de ese momento y hasta su partida en 1963, con jóvenes escritores, literatos recién iniciados en el arte de escribir que conforman otro circuito dentro de su sistema de relaciones con la intelectualidad argentina³¹.

Ahora, ¿quiénes integran el tan mentado grupo de Tandil? ¿Qué es lo que conocen acerca de Gombrowicz como escritor? Si reparamos en aquellos autores referidos por Rússovich como los más influenciados por el mundo ferdydúrkico, debemos anotar los nombres de Jorge Di Paola, Osvaldo Lamborghini y Mariano Betelú (Rússovich, 2000: 362), a quienes se suman, entre otros, los de Jorge R. Vilela y Miguel Grinberg.

Sin embargo, antes de entrar en relación con los escritores de este grupo más restringido, Gombrowicz se contacta, en un principio, con algunos intelectuales reconocidos en esta ciudad del interior de la provincia de Buenos Aires. En su *Diario (1953-1969)*, Gombrowicz refiere una reunión con un escritor de apellido Cortés, “un comunista idealista, soñador, honesto, lleno de buenas intenciones, benévolo y humano” (2005: 405) por medio del cual entra en contacto con jóvenes poetas, entre los cuales se encuentran algunos de los que van a conformar esa cofradía provinciana que poco a poco lo acoge en Tandil. La mayoría de los testimonios de estos primeros encuentros, como los de Jorge R. Vilela o Di Paola (Grinberg, 2004: 39-42; 53-54, respectivamente), dan cuenta de que Gombrowicz es un agente completamente desconocido para la mayoría de estos jóvenes escritores. Aparte de haber leído *Ferdydurke* casi diez años después de su publicación por editorial Argos en 1947, es muy poco lo que pueden saber sobre él. Imposible también les resulta encontrar algún otro título del autor polaco. Esta circunstancia refuerza el hecho de que la literatura gombrowicziana es ajena no solo a los agentes e instituciones con capacidad de consagrar –instaladas en su mayoría en la capital del país– sino también a casi todos los circuitos de lectura. Sin embargo, según se lee en el *Diario* (2005), pese a su posición marginal en el campo literario argentino hacia fines de 1957, el

camino de Gombrowicz hacia la consagración en el extranjero ya está abierto:

Crece mi importancia en Polonia [...] Allá, [...] están a punto de nacer *El casamiento* y *Trans-Atlántico*, así como un volumen que recoge todos mis cuentos, titulado *Bakakai* [...] La traducción francesa de *Ferdydurke* se está ultimando. Negociaciones sobre la edición francesa y española del *Diario*. *Ivonne* [la princesa de Borgoña] va a ser estrenada en Cracovia y en Varsovia. Correspondencia en relación con la puesta en escena de *El casamiento*. Una avalancha de artículos y menciones en la prensa polaca. Vamos, esto ya se ha puesto en marcha, ahora se van a animar los unos a los otros y el proceso de mi agigantamiento queda asegurado por largos años (p. 413).

Estas proyecciones se concretan, en su mayoría, durante 1958: así, en febrero termina con su tercera novela, *La Seducción*³², y se publican en Polonia *Ivonne, la princesa de Borgoña*, *Trans-Atlántico* y *El casamiento*³³. *Ivonne* es representada en el teatro Crico de Cracovia. Sobre fines del mismo año escribe la primera versión de *Opereta* y en noviembre recibe el ejemplar francés de *Ferdydurke*, publicado por Maurice Nadeau en la colección “Les lettres nouvelles” de Julliard, París (Rita Gombrowicz, 2008: 200).

Si nos detenemos ahora en 1959, durante este año únicamente se destaca el envío de *La Seducción* —o *La Pornografía* según el título original— a Constantin Jelenski para las tratativas de su publicación en París. En 1960 podemos mencionar las siguientes acciones del agente en su mayoría orientadas a esos sistemas de relaciones ajenos al de la literatura argentina: escribe el tercer acto de *Opereta*³⁴; le siguen la publicación en polaco de *La Pornografía* a través del Institut Littéraire (colección “Kultura”) de París y la aparición de *Ferdydurke* en Alemania³⁵; finalmente, en noviembre de 1960, recibe en Buenos Aires la visita de François Bondy, director de la revista *Preuves*. Este último acontecimiento no es un dato menor ya que es precisamente este editor y crítico quien, de alguna manera, introduce la literatura de Gombrowicz en el ambiente literario europeo. Según refiere Juan Carlos Gómez, en el año 1953, François Bondy publica en su revista la primera nota sobre *Ferdydurke* aparecida en Europa Occidental después de la Segunda Guerra. A este artículo le sigue en 1956 otro más entusiasta que despierta el interés de Maurice Nadeau quien, como señaláramos, en 1958 termina por pu-

blicar la primera novela del escritor polaco en la colección “Les Lettres Nouvelles” de la editorial Julliard. No obstante, antes del artículo de Bondy, Julliard, al igual que todos los grandes editores franceses, se había negado a publicar *Ferdydurke*. Por esta razón Gómez sostiene que fue “el francés Bondy [quien] le abrió las puertas de la cárcel a Gombrowicz en el mismísimo París” (Gómez, 2008: 1)³⁶. En relación con la entrevista entre el crítico y el escritor polaco en 1960, agrega

Bondy llegó a Buenos Aires [...] precedido por el repique de campanas en toda la prensa. A horas de haber arribado lo llamó por teléfono a Gombrowicz, y al día siguiente se encontraron en el City Hotel. [François Bondy había desayunado] con Victoria Ocampo y el resto del día lo tenía libre. Charla que te charla se fue haciendo de noche, entonces [Witold] lo invitó a cenar a lo de Zofia Chadzynska [una amiga polaca de Gombrowicz] (p. 1).

El pasaje referido por Gómez resulta relevante, al menos, por dos cuestiones: por un lado, marca la visibilidad de Gombrowicz-agente en los circuitos literarios europeos; visibilidad manifiesta no solo por la sanción positiva de la crítica sino también por la multiplicación de sus obras a través de distintos sellos editoriales que las traducen y ponen en circulación. Por otro lado, paradójicamente, el encuentro con François Bondy señala también –aunque de manera subrepticia– la marginalidad del escritor polaco en el campo literario argentino en los años sesenta. Esto, habida cuenta de que, según leemos en Gómez, antes de encontrarse con Gombrowicz, el mismo Bondy habría desayunado con Victoria Ocampo quien, junto con algunos de sus colaboradores del grupo *Sur*, ignoró deliberadamente la literatura gombrowicziana. No debe perderse de vista que, ya en estos años, la revista dirigida por Ocampo ha perdido su gravitación o peso en el campo literario local como consecuencia, entre otras, de la irrupción de la franja denuncialista. Sin embargo, como dijimos en otro momento del trabajo, esta pérdida no se traduce en un desplazamiento efectivo del canon ni de los escritores impuestos por los miembros de *Sur* por medio del ejercicio de la crítica. Por este motivo, la literatura Borgeana y Borges constituyen en los sesenta –e incluso en la actualidad– el centro alrededor del cual se organiza el resto de la literatura. En otras palabras, pese a la pérdida de liderazgo, quienes colaboran en *Sur* aún constituyen una voz autorizada con el poder de consagrar escritores y obras.

El año 1961 reviste importancia para nuestro análisis dado que Gombrowicz comienza con la escritura de *Cosmos*, su última novela. Asimismo, aparece la versión de *Ferdydurke* en Inglaterra, Estados Unidos e Italia³⁷. Por último, se edita el primer volumen de su *Diario 1953-1956* en Alemania³⁸. Durante 1962 se publica *Ferdydurke* en Holanda³⁹ y el segundo volumen de su *Diario 1957-1961*, en polaco, en el Institut Littéraire (colección “Kultura”) de París. En Francia Julliard comienza a distribuir *La Pornographie* (colección “Les lettres nouvelles”) traducida por Georges Lisowski. Mientras tanto, Gombrowicz escribe *Cosmos*. Ya en 1963, al regresar a Buenos Aires de un viaje realizado a Piriápolis, recibe un telegrama de la Fundación Ford “invitándolo –a propuesta de Constantin Jelenski– a pasar un año en Berlín” (Rita Gombrowicz, 2008: 201)⁴⁰. El episodio marca el cierre de lo que hemos designado como el “período argentino” de Gombrowicz iniciado en agosto de 1939 y concluido, entonces, en abril de 1963.

Al repasar los momentos clave en la trayectoria de Gombrowicz durante sus últimos años, se hace visible cómo hay muchos de ellos –principalmente, el acceso a publicaciones en los circuitos extranjeros– que lo inscriben en un sistema de relaciones diferente al del campo literario argentino de este período. No obstante, su práctica de la escritura también adquiere relevancia ya que –al margen de las fechas de publicación de sus obras– tanto *La Seducción* (1960) como *Cosmos* (1964) son producidas entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta⁴¹. Estas novelas, al igual que *Trans-Atlántico* publicada en 1953⁴², conforman el corpus estudiado, son escritas durante el “período argentino” y aun cuando no se inscriben directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en la Argentina guardan relación con él. Por lo mismo, si bien esta novelística remite a una trama de relaciones ubicada en el extranjero, igualmente puede ser entendida como un modo de Gombrowicz de gestionar la propia competencia como escritor en el escenario local. En otras palabras, lo significativo de esta práctica escrituraria –como acción no necesariamente consciente y deliberada del agente– se sustenta en el hecho de que las tres novelas tienen a nuestro país y al medio literario local como sus condiciones de producción y, por esta razón, algunas de sus características –por ejemplo, la recurrencia de aquellas operaciones que favorecen la legibilidad de sus textos– pueden ser explicadas parcialmente atendiendo a la posición del escritor polaco en este sistema de relaciones⁴³.

En tal sentido y como opción dentro de un marco de posibles, no es indiferente que Gombrowicz privilegie los vínculos establecidos con jóvenes intelectuales por oposición a los escritores ya consagrados, aun cuando esto no obtura la posibilidad de que el agente mantenga algunas de sus relaciones iniciales con la intelectualidad argentina, por ejemplo, con autores como Roger Pla o Ernesto Sabato. Esto es, frente al silencio o indiferencia de aquellos actores y agencias con capacidad para consagrar escritores, Gombrowicz continúa moviéndose en circuitos ubicados en los márgenes del sistema. Frente a las formas de la “madurez” hay una opción por la “inmadurez” y por la juventud.

Esta opción reiterada por relacionarse con agentes recién iniciados en el arte de escribir sumado al vínculo estrecho que entre 1957-1963 establece con Di Paola y su grupo es lo que más tarde lleva a Rita Gombrowicz a acuñar el enunciado “Tandil o la mitología de la juventud” al referirse al vínculo que existe entre el autor de *Ferdydurke* y los integrantes de esta trama de escritores de provincia. ¿Cómo entender tal designación propuesta por Rita Gombrowicz? En principio, esta guarda relación con la “inmadurez” propia de estos jóvenes todavía no tan contaminados por las formas de la “madurez” y la cultura. A esto se suman dos aspectos más: a) El ascenso progresivo y su consagración como escritor en el circuito extranjero hacia 1957 coincide con la relación establecida entre Gombrowicz y este grupo. b) Es precisamente en estas zonas marginales del campo intelectual donde comienza su reconocimiento en nuestro país, poco antes de su viaje a Europa. Así, entre enero de 1961 y marzo de 1963, se suceden algunos artículos en *Clarín* y *La Razón* y una entrevista en el diario *La Prensa* que dan cuenta de la puesta en valor de su literatura en nuestro medio⁴⁴. Con respecto a la entrevista en *La Prensa*, vale el siguiente pasaje de Calvetti en donde cuenta los entretelones de la publicación:

Un día, esto era en 1962, me encontré con Gombrowicz en la Avenida de Mayo [...] Me habla inmediatamente de su obra y de su éxito en Europa. Le hago una entrevista, le sacan fotos y las llevo a *La Prensa*, donde entonces trabajaba. Bueno, digamos la verdad. Manuel Peyrou, [escritor ligado a *Sur*] que se encontraba en la redacción, al ver mi artículo declaró que no se debía publicar porque se trataba de una impostura; nadie conocía a Gombrowicz, ya que su estilo carecía de interés, por lo que en definitiva, se oponía a la publicación del texto. Uno de los redactores del periódico me repitió las opiniones de Peyrou. [...] Yo ya tenía –regalo de Gombrowicz– ejemplares de *Ferdydurke* en

alemán y en otros idiomas, al igual que ediciones de otras obras que le enseñé al jefe de redacción. [...] Por fin apareció la entrevista y tuvo gran repercusión (Calvetti en Rita Gombrowicz, 2008: 251).

Lo significativo del testimonio citado reside nuevamente en el silencio del grupo *Sur*, aún en 1962, frente a Gombrowicz, pese a que ya, desde 1958 con la publicación de *Ferdydurke* en Julliard, su literatura está siendo traducida en el Viejo Mundo por distintas editoriales como consecuencia de su consagración por parte de la crítica europea. Frente a esta omisión de aquellos con el poder de consagrar escritores en el medio local, encontramos una operación de los jóvenes de Tandil orientada a instalar la escritura gombrowicziana.

Como señalamos, Gombrowicz no solo representa un valor para los jóvenes autores que llevan adelante esta operación institucional en nuestro país sino que su literatura ya ha traspasado el juicio de la crítica europea. Sin embargo, el reconocimiento local se pone en marcha después de su regreso al Viejo Continente en abril de 1963. Aquí la revista *Eco Contemporáneo* y los llamados jóvenes “Mufados” juegan un papel importante en ese proceso de relectura y de puesta en valor de su obra.

Si reparamos en el itinerario realizado en este capítulo, estuvo orientado a (re)construir el lugar y la *identidad social* de Gombrowicz y a examinar la gestión de la propia competencia a lo largo del “período argentino” (1939-1963). Esto es: hemos intentado articular, en distintos momentos de su trayectoria, el lugar de Gombrowicz-agente con el resto de la trama de relaciones de la que participa y en la que quiere ser reconocido e incorporado en cada caso a lo largo de este período.

De cara a la relación que —al establecer el principio de coherencia— debemos trazar entre el lugar del agente y su práctica de la literatura, consideramos pertinente y necesario ahondar en el análisis de la dimensión histórica de Gombrowicz-agente durante el llamado “período argentino”.

La dimensión histórica del agente: Notas sobre la trayectoria y la gestión de la competencia de Gombrowicz durante el “período argentino” (1939-1963)

La noción de trayectoria incluye dos dimensiones a tener presentes: en primer lugar, se trata de dar cuenta de los procesos de acumulación y

reestructuración de propiedades del sujeto social en el marco de un sistema de relaciones en cambio permanente. En segundo orden, el proceso anterior se relaciona con otro ligado a la incorporación de predisposiciones y orientaciones para la acción como resultado de los aprendizajes que el agente va realizando a partir de su propia praxis social en ese sistema de relaciones del que participa en cada caso (Costa-Mozejko, 2002: 27-28).

Así, mientras que la acumulación y reestructuración de propiedades consideradas eficientes y, por tanto, generadoras de capacidad diferenciada de relación, es la resultante de un proceso de acceso/adquisición que no necesariamente es creciente ni lineal, la experiencia del agente social en relación con la gestión de su propia competencia o *identidad social* produce en dicho sujeto “marcas de éxitos y fracasos, percepciones de lo posible, pensable, accesible para él” (Costa-Mozejko, 2002: 26). En este punto no debe perderse de vista que tanto las vías de acceso como el grado/volumen de aquellas propiedades consideradas eficientes y de los recursos alcanzados en un tiempo dado varían, no solo de acuerdo a la especificidad de la historia de cada agente sino también a la luz del equilibrio inestable entre “proporciones variables de componentes ‘recibidos’ y ‘logrados por medio del trabajo y la lucha propia’” (Costa-Mozejko, 2002: 25). Como dijimos en el Capítulo I, en los primeros tramos de toda trayectoria, es mayor el peso de “lo recibido” por el sujeto social que el de “lo logrado” por cuenta propia. De ahí que el grado de posesión o carencia de propiedades eficientes con el cual el agente comienza su trayectoria y la construcción de su *identidad social* constituya el indicador clave de la “capacidad inicial” de relación y “de su probabilidad de acumulación dentro de sistemas de relaciones [en] donde el acceso a los recursos valiosos y escasos se logra fundamentalmente mediante [el] trabajo y [la] lucha” (Costa-Mozejko, 2002: 25) constante frente a otros agentes y agencias del campo en cuestión del que esté participando. Esta capacidad de relación se irá modificando de acuerdo a niveles progresivos de acumulación o reestructuración de recursos o propiedades eficientes —en el marco de sistemas de relaciones en permanente cambio— y de la “evaluación/estimación” social de tales propiedades y recursos dado que dicha apreciación —que los vuelve valiosos— también puede variar con el tiempo en el seno de una misma práctica y, por extensión, de una sociedad en su conjunto.

Por último, no puede desestimarse aquí que las marcas de éxitos y

fracasos –junto con los aprendizajes realizados– resultan significativas en la medida en que también devienen en “generadores de ‘predisposiciones y orientaciones’ a mirar, ver, valorar” (Costa-Mozejko, 2002: 26) y que, por lo mismo, pasan a formar parte de la propia competencia del agente. En otras palabras, la *identidad social* de un sujeto no se define únicamente por las propiedades y recursos eficientes que este posea y controle en un momento dado de su trayectoria, sino también por la orientación incorporada ya que “incide en el ‘uso y gestión’ que haga el sujeto social de sus recursos” (Costa-Mozejko, 2002: 27).

Procesos de acumulación y reestructuración de propiedades eficientes

En principio, la circunstancia de “extranjero” y de “exiliado” de Gombrowicz pero, sobre todo, de escritor polaco –ajeno, incluso, a los circuitos de consagración ubicados en Londres o París– condiciona en gran medida la eficacia de lo que hemos designado como “capacidad inicial” de relación a partir de la cual todo sujeto social comienza su propia *performance* para acumular nuevos recursos y/o para acceder a nuevos niveles a lo largo de su trayectoria. En tal sentido, en nuestro caso, la importancia acordada a la “herencia familiar” prácticamente es nula o, dicho de otra manera, no resulta significativa o pertinente como un recurso valioso en el medio literario local cuando Gombrowicz ingresa a él.

En segundo término, completaban su “capacidad inicial” de relación sus estudios. Esto es, su licenciatura en Derecho y Leyes en la Universidad de Varsovia (1923-1926) y los cursos de filosofía y economía realizados en París durante un año (1927-1928). Este hecho no solo ubicaba a Gombrowicz en un escenario intelectual privilegiado sino también en conjunción con el francés como segunda lengua⁴⁵. A estas propiedades, aun cuando se desconocía en la Argentina, debe añadirse el capital simbólico con el cual el agente polaco llega al país en agosto de 1939 dado que, como ya apuntáramos, Gombrowicz ocupaba un lugar destacado entre los escritores de vanguardia en la Polonia de la década del treinta y, además, contaba con tres obras publicadas en su lengua materna. Es precisamente este reconocimiento el que hace posible que, junto a otros escritores y figuras destacadas de su país, participe en el viaje inaugural del Chrobry a Buenos Aires. Sin embargo, tanto lo referido a la “herencia familiar” del agente como la serie de recursos que

conforman la capacidad de relación que acabamos de enumerar no constituyen –a excepción de sus estudios en París– propiedades “eficientes” de cara al escenario intelectual local o, en todo caso, estas tienen un valor social acotado entre sus pares argentinos. Con lo cual, frente a los agentes y agencias que integran este campo literario de comienzos de los años cuarenta, las probabilidades –por parte de Gombrowicz– de acumular y/o acceder a recursos considerados valiosos –como las colaboraciones regulares en diarios de gran tiraje y en revistas literarias o culturales consagradas, el acceso a colecciones o antologías, los premios, el reconocimiento de la crítica, entre otros– son limitadas desde el inicio de su trayectoria en nuestro país⁴⁶.

Pese a lo que acabamos de enunciar, sabemos que esta serie de recursos que hemos considerado “escasos” son suficientes para ponerlo en relación, tanto con artistas o escritores locales de la talla de Manuel Gálvez y Arturo Capdevila como con algunos miembros de la comunidad polaca que residía en el país. Estos vínculos se traducen, ya sea en la reestructuración inicial de su sistema de relaciones con la intelectualidad argentina, ya sea en el acceso a otros agentes del campo o a publicaciones a través de medios gráficos a los que Gombrowicz es presentado por Gálvez o Capdevila. Al respecto, basta con mencionar algunas colaboraciones y artículos del escritor polaco, a veces bajo seudónimos, en *Aquí está* y *El Hogar*. Igualmente, durante este mismo año, entra en relación con otros agentes intelectuales del campo, la mayoría jóvenes artistas como el escritor Roger Pla, el pintor Antonio Berni y Leónidas Barletta. Este hecho no solo da cuenta de la reestructuración del sistema de relaciones de Gombrowicz, sino que, a su vez, hace posible el acceso a otros intelectuales por vía de terceros o bien, a más publicaciones o a prácticas propias del ámbito cultural como las disertaciones/conferencias sobre arte y literatura para un público entendido.

Hacia el mismo año 1941, conoce a Cecilia Benedit y, luego, al poeta Carlos Mastronardi, ligado al grupo *Sur*. Estos vínculos, al tiempo que lo insertan nuevamente en la práctica de la escritura profesional, le allanan el camino hacia otros núcleos intelectuales con peso o gravitación efectiva en el campo literario argentino de ese período. Mientras tanto, continúa escribiendo artículos bajo seudónimo en distintos medios; en 1943 aparece ligado a la revista jesuita *Solidaridad* y colabora también bajo el seudónimo de Mariano Lenogiry con la revista católica *Criterio* (Rita Gombrowicz, 2008: 13).

Durante el mismo 1944 continúa en *Solidaridad*, pero durante este año encontramos algunos datos que podrían señalar un punto de inflexión en los procesos de acumulación y reestructuración de recursos de Gombrowicz: empieza a publicar artículos firmados por él —no ya bajo seudónimo— en *Océano* y *La Nación* por recomendación de Eduardo Mallea quien, como anotáramos en páginas precedentes, por aquel entonces dirigía el suplemento literario del último de los medios gráficos mencionados, además de estar ligado al grupo *Sur* y de representar, durante la década del treinta e incluso a lo largo de los años cuarenta, el punto máximo de consagración dentro del sistema de la literatura nacional. Recordemos que el autor de *Historia de una pasión argentina* (1937) ocupa el lugar de mayor visibilidad, reconocimiento y prestigio en el campo local hasta que se materializa la “operación Borges” a través del ejercicio de la crítica efectuada desde una de las facciones de la revista dirigida por Victoria Ocampo. En abril del mismo año Gombrowicz publica su relato “Filifor forrado de niño” en la revista *Papeles de Buenos Aires*, dirigida por Adolfo de Obieta bajo la tutela de Macedonio Fernández quien también está ligado a algunos interlocutores del grupo *Sur* (Rússovich, 2000: 365).

Ahora bien, ¿en qué medida podría hablarse en términos de “punto de inflexión” a propósito de la *identidad social* de Gombrowicz y de los procesos de acumulación y reestructuración de aquellos recursos considerados valiosos en el campo literario argentino de mediados de los cuarenta?

Para comenzar, y aun a riesgo de repetirnos, no puede desconocerse la reestructuración que se ha ido operando en el sistema de relaciones del escritor polaco quien, pese a ser no solo un “extranjero ignoto” o desconocido en el medio local en posesión de recursos de acotada valoración entre sus pares sino también ajeno a la lengua castellana y a nuestra cultura, logra el respaldo inicial de autores destacados como los ya mencionados Gálvez y Capdevila. A estos letrados, se suman otros jóvenes artistas, bohemios y escritores como Pla, Berni, Barletta, Cecilia Bénédict y hasta el poeta, ya consagrado, Carlos Mastronardi. Y es precisamente el vínculo con este último el que, a su vez, hace posible el acceso de Gombrowicz hacia otras zonas del campo literario y lo pone en relación con algunos agentes cuya gravitación en el sistema es indiscutible como es el caso de Eduardo Mallea quien “garantiza” con su respaldo el acceso al discurso en plataformas institucionales de primera

línea, como el diario *La Nación* en donde el escritor polaco publica una serie de colaboraciones⁴⁷. A la par de Mallea, por medio de Mastronardi, Gombrowicz también entra en relación con algunos otros miembros del grupo *Sur* como Sabato, Martínez Estrada, Silvina Ocampo, Bioy Casares y hasta el propio Borges. Al margen de las “desavenencias recíprocas” entre el escritor polaco y algunos de los miembros que colaboran en la revista dirigida por Victoria Ocampo, lo cierto es que Gombrowicz ha reestructurado su trama de relaciones y tiene, al menos, un acceso relativo a interlocutores con peso en el campo literario. De hecho, la publicación de “Filifor forrado de niño” en la revista dirigida por Adolfo de Obieta aporta dos aspectos importantes de cara a los procesos de acumulación y reestructuración de recursos por parte del agente: 1) Hace comprensible la participación del director de *Papeles de Buenos Aires* en la empresa de traducción colectiva de *Ferdydurke*. 2) Es precisamente De Obieta quien oficia de puente entre Gombrowicz y Virgilio Piñera, el escritor cubano que, junto con su compatriota Humberto Rodríguez Tomeu y del poeta Luis Centurión, completa el quinteto o núcleo más visible de quienes realizan la tarea de traducción colectiva al español, entre diciembre de 1945 y comienzos de 1947, de la primera novela del escritor polaco publicada, originalmente, en 1937. Esta traducción, como mencionáramos, estuvo sometida al veredicto de Ernesto Sabato.

El episodio de la traducción colectiva de *Ferdydurke* y su posterior publicación en abril de 1947 amplía el conjunto de recursos de Gombrowicz:

En primer lugar, resulta significativo su vínculo con Cecilia Benedit quien no solo financia este proyecto de traducción colectiva sino que respalda otras acciones de Gombrowicz como la publicación en castellano de la pieza teatral *El casamiento* (1948), también orientada a ins-talarlo en el campo literario argentino de fines de la década del cuarenta.

En segundo lugar, Gombrowicz emprende la tarea de traducción de *Ferdydurke* respaldándose en aquellas zonas de su sistema de relaciones en donde los recursos y propiedades de los que dispone sí resultan eficientes, es decir, en jóvenes agentes que recién se inician en el arte de escribir y que, al igual que él, se encuentran en la periferia del campo literario durante la década del cuarenta.

En tercer orden, esta opción por ciertas zonas de su trama de relaciones no significa que Gombrowicz desconozca la gravitación en el campo local de otros agentes con los cuales ya ha entrado en contacto

por medio de Mastronardi. Así, se destaca su vínculo con Sabato pero, sobre todo, cobra relevancia la opinión de este último a propósito de la versión al castellano de *Ferdydurke*. Este hecho permitiría entender por qué el escritor polaco no desestima las críticas y reparos efectuados por el mismo Sabato y por Raimundo Lida quienes le sugieren rehacer toda la traducción desde el principio por considerarla “absolutamente mala” (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 85). Asimismo, la importancia acordada a la palabra autorizada de Sabato explicaría la posibilidad —entrevista por Gombrowicz— de someter a discusión, con estilistas de la talla de Martínez Estrada, Gómez de la Serna o el propio Borges, esas páginas ya traducidas.

Ligado a lo anterior, y en cuarto lugar, es importante destacar la serie de acciones desplegadas por Gombrowicz —previa publicación de *Ferdydurke*— para instalarse en el medio local a través de aquellos agentes intelectuales que forman parte de su círculo más cercano o bien, de aquellos interlocutores a los cuales tienen acceso por vía de terceros. Al respecto de estas acciones, en carta a Piñera y a Rodríguez Tomeu fechada en enero de 1947, se puede leer:

[...] ocurre que le mandé a Graziella [Peyrou, escritora argentina] una ‘Nota contra los poetas’ que es para *Sur* [...] corrijanla por favor ustedes y hagan pasar a máquina tres copias [...] Además, pregúntenle a [Raimundo] Lida, secretario de *Sur*, si el fragmento de *Ferdydurke* está aceptado; si no, póngase en contacto con Sábato de inmediato. También será muy bueno y provechoso para todos colocar un fragmento en *Anales de Buenos Aires* [revista literaria fundada en 1946 y dirigida por Borges] y otro en la nueva revista *Realidad* [fundada en 1947 y dirigida por Francisco Romero]. Ya le escribí a Baudizzone [escritor argentino y uno de los directores de la editorial Argos]. Pónganlo en contacto con Graziella [...] También pregúntenle a Sábato (o si Ernesto ya se fue), a Fatone [escritor argentino], secretario de *Qué* [semanario político-literario fundado en 1947], si Sánchez Riva [escritor y crítico argentino] me ha mandado libros para reseñar (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 94).

En quinto lugar, aun cuando Gombrowicz tiene acceso a ciertos interlocutores con gravitación en el campo literario, esto no garantiza una sanción positiva de su poética ni antes ni después de la publicación de *Ferdydurke*. En otras palabras, pese a sus relaciones con ciertas zonas de la intelectualidad argentina, su práctica escrituraria no es acorde con las

formas consideradas valiosas de hacer literatura y, por lo mismo, no resulta un recurso apreciable para aquellos agentes y agencias con capacidad de consagrar escritores. Una parte de las opiniones adversas y de los juicios que cuestionan la traducción de la novela y su valor literario son formulados por agentes que integran el propio sistema de relaciones del escritor polaco, como Sabato y Capdevila, quienes de una u otra manera lo habían respaldado en el medio local⁴⁸.

Por último, al margen de los juicios sobre *Ferdynand*, lo cierto es que, gracias a la trama de relaciones configurada por Gombrowicz, dicha novela se instala, al menos, en algunas zonas de debate tanto de los medios gráficos locales como en ciertos núcleos intelectuales. Entre estas reseñas escritas por agentes ligados a Gombrowicz que contribuyen a instalar la discusión, pueden citarse la de Roger Pla en *Expresión*; la de Carlos Coldaroli en *Los anales de Buenos Aires* (dirigida por Borges) y un artículo de Piñera publicado en *Realidad*, la revista dirigida por Francisco Romero.

De la misma manera, la publicación de *El casamiento* (1948) pero, sobre todo, el silencio en el circuito de la crítica local frente a tal obra aporta nuevos elementos para completar la definición de la *identidad social* del agente hacia fines de la década del cuarenta. La aparición en castellano de esta pieza teatral permite trazar una línea divisoria en la trayectoria del escritor polaco durante el “período argentino”: cuando se publica, no hay una sola referencia sobre *El casamiento* en el circuito de revistas y medios gráficos del campo literario de ese momento.

En suma, a casi diez años de su ingreso al medio local, la posición de Gombrowicz continúa siendo periférica, las propiedades de las que puede hacer ostentación tienen un valor relativo o, en todo caso, una cotización baja frente a sus pares escritores y su vínculo esporádico con Mallea y otros interlocutores del grupo *Sur* deviene, contrariamente a lo que podría presumirse más arriba, en un “falso” punto de inflexión en su trayectoria por el campo literario argentino.

Simultáneamente, como ya señalamos, a principios de la década del cincuenta se advierte en la trayectoria de Gombrowicz una reorientación del proceso de gestión de la propia competencia hacia otro sistema de relaciones ubicado en el extranjero: una vez más hablamos de la escasa visibilidad del agente polaco en el escenario local por un lado y, por otro, del acceso progresivo al discurso a través de la revista *Kultura* —en la que comienza a colaborar de manera regular a partir de febrero de

1952— después de casi tres años sin publicar en nuestro país. Esta reorientación permite entender parcialmente varios aspectos de la trayectoria de Gombrowicz durante la década del cincuenta y del sesenta:

a) En la auto-percepción del agente —formulada en las páginas de su *Diario (1953-1969)*— se sigue insistiendo en su posición aún periférica y ajena a cualquier clase de consagración por parte de sus pares escritores y de las agencias que regulan la práctica de la escritura en el medio local.

b) Esta reorientación de las acciones deviene, más tarde, en dos hechos estrechamente relacionados entre sí: 1) En una nueva definición —operada en este tramo de su trayectoria— de la capacidad diferenciada de relación de Gombrowicz como escritor profesional pero, esta vez, en otro sistema de relaciones distinto al del campo literario argentino en el que venía participando desde 1939 cuando ingresa a él. 2) A través de Constantin Jelenski y *Kultura* en París, comienzan a darse algunas instancias de consagración en el extranjero. Estas no tardan en multiplicarse y afianzan la figura de Gombrowicz, sobre todo, tras la publicación francesa de *Ferdydurke* (1958) en la colección “Les lettres nouvelles” dirigida por Maurice Nadeau y la visita, en noviembre de 1960, de François Bondy director de la revista *Preuves* (Rita Gombrowicz, 2008: 200-201).

c) La redefinición de la *identidad social* y la progresiva consagración en el mundo literario europeo hace visible la eficacia de las estrategias de gestión formuladas por Gombrowicz ya que pondera algunas propiedades más que otras.

d) Queda claro que si bien las acciones de Gombrowicz se sitúan, en gran medida, en el marco de un sistema de relaciones que es ajeno al de su trayectoria por el escenario local, estas están orientadas a redefinir su *identidad social* como escritor tanto en ese circuito con epicentro en París como así también —aunque de manera indirecta— en el campo literario argentino. Esa redefinición de la *identidad social* comienza a operarse parcialmente en nuestro país, al menos en ciertas zonas del campo literario, solo una vez que Gombrowicz ha sido reconocido por la crítica especializada europea y, prácticamente coincide con los dos últimos años del llamado “período argentino”. El reconocimiento posterior se afianza una vez que el escritor polaco abandona Buenos Aires en abril de 1963.

La participación de Gombrowicz al menos en dos tramas de relaciones diferenciadas y la doble construcción/definición de su *identidad social*

como escritor en cada una de ellas sobre la base del reconocimiento, por parte de sus pares intelectuales, de determinadas propiedades, vuelve comprensibles y explicables algunos aspectos del proceso de gestión de la propia competencia realizado en cada sistema. Del mismo modo, esta doble pertenencia a dos tramas específicas permite entender algunas de sus predisposiciones/orientaciones para la acción a lo largo de su trayectoria en nuestro país en el período comprendido entre 1939 y 1963⁴⁹.

Acerca de las predisposiciones y orientaciones de la acción

¿Qué “preferencias” y orientaciones de la acción pueden detectarse en el uso de los recursos de los que dispone Gombrowicz a lo largo de su trayectoria en la Argentina?

- En principio, hay una constante en el proceso de gestión de su competencia como nota característica que se mantiene a lo largo del tiempo, incluso antes y después del “período argentino”: hablamos de la actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que Gombrowicz usa como una forma de auto-construcción que parece resultarle eficaz. Tal predisposición puede ser reconocida en su práctica de la escritura –donde tiende a construirse en los términos de un escritor heterodoxo y polemista– como en sus intervenciones públicas. Aquí, no debe olvidarse de que se trata de una orientación recurrente en las acciones de Gombrowicz ya referida al hablar de su participación en reuniones y/o tertulias; las clases de literatura que dicta para un auditorio acotado; las disertaciones en las que discurre sobre lo literario; las críticas dirigidas hacia algunos agentes y agencias del campo intelectual argentino de ese período como la SADE o algunos miembros del grupo *Sur*. La polémica, el escándalo, la provocación y su puesta en valor están conectados con la “excentricidad” y con aquellas operaciones que a veces llevan a Gombrowicz a presentarse frente a sus pares como conde o aristócrata conectado con la nobleza de su país⁵⁰.

Al observar la trayectoria de Gombrowicz encontramos un ejemplo acabado de esta actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que, como apuntamos, parece resultarle eficaz. Hacemos referencia a lo que el propio Gombrowicz designa como el “operativo bochinche” –realizado antes de la aparición de *Ferdydurke* en el medio local– y a las acciones que le siguen en el marco del proceso de gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en esta trama de rela-

ciones específica. Concluida la traducción colectiva de la novela, restaba encontrar un editor para un libro que, en palabras de Piñera, no era “fácil” sumado al hecho de que su autor era prácticamente desconocido tanto en la Argentina como en Londres o París, “extremo éste de gran importancia para un editor” (Piñera en Rita Gombrowicz, 2008: 86) habida cuenta de la dependencia cultural de nuestro país. Una vez resuelto el problema de quién iba a editar la novela del escritor polaco⁵¹, comienza el “operativo bochinche” que básicamente consiste en la intensa publicidad que el propio Gombrowicz hace de su libro⁵².

Entre las acciones desplegadas por el agente para promocionar su novela se pueden identificar tres prácticas concretas: en primer lugar, un texto publicitario redactado por el mismo Gombrowicz que “debía ir firmado por un miembro del Comité de Traducción y ser enviado a la prensa a la salida de *Ferdydurke*” (Rita Gombrowicz, 2008: 107). A continuación reproducimos los pasajes más destacados de esta reseña:

Ferdydurke [...] constituye la mayor sorpresa y el mayor encanto de la literatura polaca moderna. Alrededor de *Ferdydurke* 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. [...] ¿Cómo explicar que un latinoamericano como yo [léase, aquel que debería haber firmado el texto], 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 [...] la difícil traducción de *Ferdydurke* quitará, supongo, a mis palabras ese sabor de barato elogio y de propaganda al que estamos demasiado acostumbrados. [...] Tres serán las razones principales por las cuales cabe llamar la atención del público americano sobre *Ferdydurke*: 1. –Es un libro de choque, de combate; 2. –El lado artístico; 3. –El lado ideológico (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 107).

Se destaca, en segundo lugar, una carta dirigida a la SADE, escrita en 1947 y anterior a la publicación de *Ferdydurke*. En ella, Gombrowicz solicita el apoyo de dicha institución para seguir desarrollando su práctica de la escritura:

Soy escritor polaco. Estudios: Facultad de Derecho de la Universidad de Varsovia. Instituto de Altos Estudios Internacionales en París. Publiqué en Polonia, además de varias notas y ensayos, un volumen de

cuentos (1935) y una novela [léase, *Ferdydurke*] [...] 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 persona y de mi situación literaria en Polonia. Vivo en Argentina desde hace 8 años (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 108).

Finalmente, una carta de Gombrowicz cuyo destinatario es Eduardo Mallea quien en 1944 había garantizado su acceso al discurso en el suplemento literario de *La Nación* en donde el escritor polaco publicó tres colaboraciones. La carta en sí constituye una acción que funciona en distintos niveles: por un lado, está orientada a conseguir el respaldo de Mallea al proyecto de traducción de *Ferdydurke*. Por el otro, tiene como propósito lograr acceder al discurso a través de editoriales de primera línea en el campo:

Muy estimado Señor Mallea [...] Ocurre que, con la ayuda de un Comité de Traducción [...] logré traducir *Ferdydurke* en castellano. El libro ya está aceptado por la editorial Argos, pero allí habrá de esperar más de un año antes de que se publique, lo que me desespera [...] Por varias razones tengo un interés enorme en que el libro sea publicado a más tardar en febrero o marzo del año próximo. Sé que Emecé podría realizarlo y por eso me dirijo a usted. [...] aquí, en Argentina, también tengo lectores que demuestran un verdadero entusiasmo por este libro, colocándolo a la par de las mejores obras contemporáneas. [...] Conozco su pasión por la literatura y estoy seguro de que, si usted llegara a la conclusión de que en realidad *Ferdydurke* tiene valor, me prestaría su apoyo para que Emecé le diera la prioridad [...] Con la editorial Argos todavía no estoy comprometido (Gombrowicz en Rita Gombrowicz, 2008: 109).

Al repasar estas acciones de Gombrowicz para promocionar su libro en lo que hemos llamado el “operativo bochinche” puede advertirse una serie de elementos por demás significativos: en principio, la importancia acordada por el agente a las voces autorizadas dentro del campo literario argentino en el que interviene y quiere ser reconocido, aun cuando estas no formen parte, de manera efectiva, de su sistema de relaciones. Este reconocimiento explica la carta a Mallea para acceder a Emecé y la re-

ferencia a Borges en la comunicación dirigida a la SADE. Asimismo, en el marco de lo que Gombrowicz percibe como posible para él, hay una clara distinción en cuanto a lo que significa publicar en un sello como Emecé —en cuyos catálogos aparecen los textos de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo— y lo que implica hacerlo en una editorial de reciente aparición en el medio como Argos. Asimismo, estas acciones dan cuenta de un aprendizaje realizado por el agente a partir de su propia práctica en el escenario argentino que tiene que ver con la puesta en valor de algunas de sus propiedades y el ocultamiento de otras: hablamos aquí de la selección que Gombrowicz efectúa al hablar de las publicaciones hechas en castellano en diarios y revistas del medio local en su carta a la SADE. Nótese cómo menciona de manera especial únicamente sus colaboraciones en el suplemento literario de *La Nación* mientras que se refiere de modo genérico al resto de las revistas en las que ha publicado. Esta operación funciona de manera complementaria a otra, también selectiva, que pasa por aquellas publicaciones que firma como Gombrowicz y aquellas en las que utiliza un seudónimo. La dialéctica entre la ponderación y el ocultamiento funciona conforme al capital simbólico del medio gráfico en cuestión o bien, de acuerdo al tipo de colaboración de la que se trate. En este sentido, al menos a lo largo de la década del cuarenta, Gombrowicz firma con su nombre solo aquellos artículos publicados en *La Nación* dada su gravitación en el campo y su texto “Filidor forrado de niño” —en *Los papeles de Buenos Aires*— en la medida en que se trata de una parte de *Ferdydurke*. Por el contrario, el resto de las reseñas o colaboraciones de este período son firmados como Alexandro Ianka (en *Aquí está* y *El Hogar*), Mariano Lenogiry (en *Criterio*) y Jorge Alejandro (en *Viva cien años*). Por último, cabe detenerse en tres argumentos esgrimidos en el texto publicitario redactado por Gombrowicz que debía ser enviado a la prensa tras la aparición de *Ferdydurke*: 1) La referencia a la crítica polaca —encarnada en la figura de Casimiro Czachowski, en tanto voz autorizada de su campo literario de origen— que consagra la novela y ubica a su autor como representante de la vanguardia junto con escritores de la talla de Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz. 2) La filiación de la novela, dada su alta calidad espiritual y artística, en una tradición selectiva que incluye nada menos que los nombres de Kafka, Joyce y Proust. 3) Ligado a su inscripción en las vanguardias y, por lo mismo, al carácter experimental que lo atraviesa, su valor como libro “de combate” o “de choque”.

En consonancia con estas acciones de Gombrowicz, no debe perderse de vista la referencia que ya hicimos a la carta dirigida a Piñera y a Rodríguez Tomeu – fechada en enero de 1947 –, en la que, previamente a la publicación de *Ferdydurke*, podían advertirse diferentes gestiones – por medio de terceros como los propios escritores cubanos, Ernesto Sabato o Graziella Peyrou – para colocar un fragmento de su novela en *Sur*, *Anales de Buenos Aires* y *Realidad*. Sin embargo, estos fragmentos nunca fueron publicados en ninguna de estas revistas.

Tras la aparición de *Ferdydurke* en el medio local y frente a la percepción del agente acerca de la ineficacia/fracaso – al menos en lo inmediato – en la gestión de sus recursos ante la mayoría de sus pares, encontramos dos nuevas acciones enmarcadas en esta actitud combativa y contestataria de Gombrowicz: la ya mencionada conferencia “Contra los poetas”⁵³, seguida de la aparición, en septiembre de 1947, de *Aurora* la revista de choque – en sintonía con los gestos de irreverencia propios de todo movimiento de vanguardia – redactada íntegramente por el escritor polaco. Tanto una como otra acción están orientadas a provocar el mundo literario local que, al decir de Rodríguez Tomeu, “había ignorado *Ferdydurke*” (Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz, 2008: 91). Al margen de lo anecdótico del caso, lo cierto es que – en el artículo de fondo de su revista – Gombrowicz cuestiona tácitamente el cosmopolitismo impulsado por los colaboradores de *Sur* y su sistema de traducciones ya que se ocupa de criticar “la Literatura Perfecta, [y] la actitud servil de numerosos intelectuales argentinos con respecto a París” (Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz, 2008: 92). Estas acciones del agente no tienen repercusiones en el campo de ese momento ni logra instalar un debate con aquellos interlocutores con los cuales polemiza acerca de los modos valiosos de hacer literatura⁵⁴. Por lo tanto, no le resulta eficaz y necesita cambiar. Además, este vacío o indiferencia se traduce en que no haya habido un segundo número de *Aurora* y, más tarde, se complementa con el silencio de la crítica tras la publicación en nuestro país de *El casamiento* (1948) a través del sello editorial EAM, de su mecenas y amiga, Cecilia Benedit.

En síntesis, tanto las percepciones de Gombrowicz sobre lo posible o accesible para su competencia en esa trama de relaciones específica como su trayectoria ponen de manifiesto una marcada predisposición a actuar de manera contestataria. Frente a las posibilidades que se le presentan, esta orientación le resulta eficaz y le genera reconocimiento en

el campo literario argentino, al menos, frente a algunos de sus pares escritores. No obstante, hay otras acciones del agente que dan cuenta de la incorporación de ciertas reglas que rigen el escenario local aunque luego van a ser dejadas de lado: por ejemplo, la importancia asignada al entrar en relación con determinados interlocutores con peso en el campo —como Mallea— ya que pueden garantizar el acceso al discurso, a colaboraciones, a editoriales, o bien la relevancia de contar con el respaldo de quienes integran algunas instituciones con gravitación en dicho sistema como la SADE. De ahí las gestiones del escritor polaco en tal sentido mencionadas al abordar el “operativo bochinche” previo a la publicación de *Ferdydurke*⁵⁵. Junto a estas disposiciones generales, los aprendizajes realizados a partir de éxitos pero, sobre todo, de los fracasos permiten reconocer en la trayectoria de Gombrowicz un rechazo a las reglas de juego que acabamos de señalar y, en consecuencia, una reorientación en sus acciones hacia otro objetivo y una nueva trama de relaciones ubicada en París.

- La provocación y el rechazo de Gombrowicz frente a lo establecido son principios reconocibles en la elaboración de sus obras en consonancia con un “modo de hacer” que valoran las vanguardias. Esto último se conecta no solo con la singularidad de su novelística sino también con una predisposición que tiene que ver con la puesta en valor de una poética y de una escritura experimental como la analizada en capítulos anteriores. Y aquí, aun cuando la novelística escrita en nuestro país no se inscribe de manera directa en el proceso de gestión orientado al reconocimiento posterior de Gombrowicz en la Argentina, tanto la práctica escrituraria gombrowicziana como su ponderación —en especial en el momento previo y posterior a la aparición de *Ferdydurke* en castellano en 1947— constituyen un principio de diferenciación frente a las dominantes narrativas que atraviesan el campo literario argentino no solo hacia fines de los cuarenta sino a lo largo del período 1939-1963. Además, esta escritura experimental y su puesta en valor también pueden ser entendidas como respuestas al medio intelectual de ese momento tanto en nuestro país como en el extranjero puesto que ponen en evidencia el rechazo hacia otras formas u opciones de hacer literatura y el cuestionamiento de las poéticas que las sustentan. Como es de esperar, tal desconocimiento hacia otras opciones o modos de hacer ficción durante el “período argentino” y la ponderación de la propia literatura se hacen visibles, especialmente, a través de la publicación de *Ferdydurke*

(1947) en el escenario local. La misma predisposición de Gombrowicz se manifiesta, primero por medio de la reescritura al castellano y la aparición de la pieza *El casamiento* (1948) y más tarde, a través de la novelística escrita en la Argentina conforme a la poética de la forma y de la inmadurez. Al examinar esta última orientación se hacen visibles algunos aspectos que resultan significativos para explicar, al menos parcialmente, la gestión de la propia competencia realizada por Gombrowicz en el circuito extranjero con sede en París: como dijimos, en la primera novela puede reconocerse una serie de operaciones que tienden a lo general/lo universal y, por lo mismo, favorecen su legibilidad en condiciones distintas. En este sentido, al abordar el resto de los textos que conforman su novelística encontramos una constante en la escritura gombrowicziana en la medida en que se advierte una tendencia por conservar, expandir, matizar, aquellas operaciones que tienden a lo general y que favorecen la legibilidad de los enunciados producidos. De ahí la búsqueda y la presencia de rasgos universales –como el policial en *Cosmos* y el barroco en *Trans-Atlántico*– que vuelven legible una obra excéntrica y experimental. De ahí también la tendencia de Gombrowicz a optar por construir la legibilidad de sus novelas a través del uso de la propia experiencia ya que este recurso le permite no solo verosimilizar lo narrado sino también mantener algo del nacionalismo/realismo del que toma distancia –pero que conserva en algunos momentos cuando le viene bien, como por ejemplo en su *Diario*– y operar una generalización de lo biográfico/vivencial a través de la valoración de lo pasional. De manera complementaria a la puesta en valor de su literatura, la trayectoria de Gombrowicz da cuenta de una predisposición a explicar las novelas escritas frente a las interpretaciones erróneas por medio de enunciados textuales y meta-textuales que tienden a estabilizar la lectura.

- Como fue señalado, después del “operativo bochinche” y del fracaso editorial de *Ferdynand* se advierte una nueva orientación de las acciones de Gombrowicz quien, de ahora en más, al gestionar su competencia conjuga elementos o aprendizajes ya incorporados que se mantienen, algunos que se potencian y otros inéditos conforme a lo que viene realizando hasta el momento. Frente al fracaso a la hora de entrar en relación con los consagrados del medio local, uno de los aspectos que se mantiene a lo largo de toda la trayectoria de Gombrowicz en la Argentina es la preferencia por establecer su sistema de relaciones con agentes intelectuales jóvenes quienes –al igual que él– se encuentran en

posiciones periféricas en el campo literario⁵⁶. La preferencia por la juventud –al establecer alianzas con sus pares– deviene en otro principio de diferenciación del agente al construir su *identidad social* en el campo y funciona como correlato no solo de la polémica, del escándalo y la provocación sino también de la poética de la forma y de la inmadurez que sostiene su práctica de la literatura. En cuanto a las discrepancias con el medio local, algunas de las acciones de Gombrowicz de este momento permiten reconocer una intensificación de ese rechazo que se hace manifiesto a partir de una toma de distancia frente al ambiente literario argentino y de las críticas que formula hacia algunas instituciones como la SADE⁵⁷. Al mismo tiempo, mientras que algunas acciones de Gombrowicz dan cuenta de estos desencuentros con agentes y agencias con gravitación en el campo literario local en el que quiere ser reconocido e incorporado, pueden reconocerse otras que, como señalamos, están dirigidas hacia un escenario diferente con epicentro en París en el que también comienza a gestionar su *identidad social*: hablamos del mundo literario europeo.

- Al avanzar sobre estas predisposiciones y orientaciones de la acción en el período comprendido entre principios de los años cincuenta y abril de 1963 se puede advertir una serie de operaciones simultáneas que podrían resumirse de la siguiente manera:

Por un lado, estamos frente a prácticas –no necesariamente conscientes– que tienen que ver con ese “construirse afuera” de Gombrowicz, sobre todo, por vía de los intelectuales polacos exiliados en París y agrupados en la revista *Kultura* a través de los cuales pone en circulación la novelística escrita en la Argentina: *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964). En otras palabras, estamos frente a un conocimiento de las instancias válidas de consagración y, al mismo tiempo, ante una percepción de Gombrowicz de su accesibilidad a ellas en la medida en que sabe a quién apelar. Esta capacidad adicional que consiste en “saber” ante quiénes gestionar la propia competencia no es un dato menor ya que solo una vez que se hace efectivo el reconocimiento internacional del mundo ficcional ferdydúrkiko tras el juicio de la crítica europea, es posible pensar en la consagración posterior de Gombrowicz en el escenario argentino⁵⁸.

Por el otro lado, como correlato de esta operación de “construirse” en otro sistema diferente al del campo literario argentino, las predisposiciones y orientaciones de la acción en este período también dan cuenta

de una intensificación en su práctica de la escritura. Este incremento o puesta en valor de una forma de escribir ficción heterodoxa y vanguardista se explica, en parte, a la luz de su participación en ese sistema de relaciones en el extranjero que acabamos de mencionar. Sin embargo, en tanto práctica específica, aun cuando no se inscribe de manera directa en el proceso de gestión orientado al reconocimiento posterior de Gombrowicz en nuestro país, no puede ser separada de sus condiciones de producción en el medio literario local ya que dicha escritura se plasma en una novelística que es producida en la Argentina. Esta doble pertenencia a dos sistemas o tramas de relaciones diferentes no es un dato menor y autoriza las siguientes precisiones: 1) Está fuera de discusión que nuestro país y el campo literario local comprendido entre 1939-1963 son condiciones de producción que inciden en las novelas escritas en la Argentina. 2) No obstante, también debe quedar claro que, una vez que hacia principios de los años cincuenta empieza a acceder regularmente al espacio de *Kultura*, Gombrowicz reorienta gran parte de las estrategias de gestión de la propia competencia hacia este otro objetivo ubicado en el extranjero. 3) En consonancia con lo anterior, se pone de manifiesto que la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario argentino aunque, sin dudas, guarda relación con él⁵⁹. En tal sentido, la novelística gombrowicziana es el resultado de una práctica de la literatura producida en los bordes de nuestro campo intelectual pero que, de manera significativa, construye un destinatario ubicado en el extranjero como consecuencia de que hay una clara opción por desarrollar temas universales que poco tienen que ver con los tópicos y las dominantes narrativas producidas en la Argentina durante el mismo período. En efecto, estamos frente a una novelística escrita entre 1950 y 1963, dirigida a un lector ubicado en otro sistema, es decir, a los agentes y agencias del campo literario europeo, con epicentro en París. Y aquí, pese a su posición crítica y a sus ataques a los escritores del medio local –sobre todo, a la constelación de colaboradores vinculados con el grupo *Sur*– por su dependencia cultural con respecto a Londres y París, Gombrowicz termina por gestionar su competencia y definir su *identidad social*, precisamente, en ese sistema cuya legalidad antes había cuestionado. De esta forma, sus acciones dan cuenta del reconocimiento otorgado, tácitamente, no solo a los agentes y agencias posicionados en el mundillo literario europeo sino también

al peso de los juicios de valor que ellos pueden formular. Esto, en la medida en que dichas evaluaciones, en el caso de ser positivas, devienen en un principio de diferenciación que puede incidir –y de hecho incide– en la *identidad social* de Gombrowicz como escritor tanto en el extranjero como más tarde en el medio argentino⁶⁰. En este sentido, aun cuando esta operación coincide prácticamente con el final de su trayectoria en nuestro país, solo una vez que la sanción de la crítica europea se materializa en favor de su obra –entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta–, Gombrowicz está en condiciones de volver a gestionar y a redefinir su *identidad social* en el escenario argentino habida cuenta de que dicho reconocimiento deviene en una propiedad eficiente que ahora sí puede ostentar frente a sus pares escritores y a las instituciones que conforman este sistema de relaciones y tienen la capacidad de consagrarlo. Si se atiende al tramo final del “período argentino”, sobre todo, una vez que empiezan a correr los años sesenta, se destaca una vez más la opción tanto por continuar escribiendo conforme a su poética y su concepción de la literatura como por privilegiar sus relaciones con aquellos escritores que se encuentran en los inicios de sus trayectorias en el campo literario local⁶¹. En estas zonas marginales del campo intelectual, es precisamente donde se materializa el principio del reconocimiento de Gombrowicz en nuestro país, poco antes de su viaje a Europa. Como apuntáramos, entre enero de 1961 y marzo de 1963 se publican algunos artículos en *Clarín* y *La Razón* junto a una entrevista en el diario *La Prensa* que dan cuenta no solo de la puesta en valor de la literatura gombrowicziana –al menos para ciertas zonas o cofradías intelectuales– sino que también deben ser entendidos como otros modos del agente polaco de gestionar la propia competencia en el escenario argentino antes de abandonarlo.

La última acción de Gombrowicz en base a los aprendizajes realizados en su derrotero por el campo literario local, marca el cierre de lo que hemos designado el “período argentino”: hablamos de la Beca de la Fundación Ford que el escritor polaco acepta para ir un año a Berlín en donde se suma al Parnaso de los escritores europeos más destacados de ese momento entre los que se encuentran Michel Butor, Peter Weiss y Günter Grass. El viaje se inicia el 8 de abril de 1963 y sella su salida para siempre de la Argentina.

Concluido el examen de los procesos de acumulación y reestructuración de propiedades consideradas eficientes y de las predisposiciones

y orientaciones de la acción a lo largo de su trayectoria, en lo que sigue resta abordar la relación que existe entre Gombrowicz-agente y su práctica de la literatura, vale decir, la relación entre el lugar desde donde actúa y su competencia para la acción de un lado, y la traducción de *Ferdynand* (1947) y la novelística producida durante el “período argentino”, del otro.

Sobre la coherencia entre práctica discursiva y el lugar de producción de Gombrowicz como agente

Como apuntamos en el Capítulo I, el abordaje del discurso como práctica y, por consiguiente, en cuanto proceso, permite plantear el problema de las condiciones sociales de producción y remite a la figura del agente social en tanto aquel que realiza múltiples opciones cuyo resultado es el texto producido. De ahí la importancia asignada al análisis de la capacidad diferenciada de relación de Gombrowicz y al examen tanto de las posiciones que —de manera progresiva y en el marco de una “*identidad social*” en constante redefinición— va ocupando en el campo de la literatura argentina producida entre 1939-1963, como del vínculo y la conexión con esa otra trama de relaciones ubicada en el extranjero en la que, hacia principios de los años cincuenta, también comienza a gestionar la propia competencia. De ahí también la relevancia de atender al proceso de gestión realizado para ser reconocido e incorporado en cada uno de estos sistemas dado que examinar la posición relativa del autor de *Cosmos* en dichas tramas de relaciones junto con el análisis de los modos en que Gombrowicz gestiona los recursos que posee, constituye uno de los principios de explicación tanto de sus intervenciones en la arena pública como de su práctica discursiva específica plasmada en la traducción de *Ferdynand* y en la novelística producida durante el “período argentino”. Dicho de otro modo, desde el enfoque teórico elegido se trata de poder explicar y comprender parcialmente las características del corpus analizado teniendo en cuenta el lugar de Gombrowicz en cada una de estas tramas de las que participa —por momentos de forma simultánea— y que estas novelas —junto a los rasgos que las definen y favorecen su legibilidad en condiciones distintas— no son solo el resultado de opciones y de estrategias discursivas realizadas por el escritor polaco sino también uno de los modos de gestionar la propia competencia y de intervenir —primero en nuestro país y, más tarde, en el ex-

tranjero— en la discusión y la disputa por el control de los sentidos considerados valiosos a la hora de hacer literatura.

Si reparamos en lo señalado hasta aquí, se desprende que: 1) las características que constituyen los textos gombrowiczianos pueden ser consideradas como marcas objetivadas de opciones —no necesariamente conscientes— realizadas por el agente polaco; 2) en el análisis hemos privilegiado el estudio de una de dichas características que se manifiestan en las novelas: hablamos de la estrategia asumida por Gombrowicz en torno a la construcción del enunciador. Por esta vía arribamos al *principio de coherencia* propuesto por Costa-Mozejko (2001). ¿Qué entendíamos por tal principio? Al decir los autores que las características de toda práctica discursiva “se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (2002: 14) están planteando una relación de sentido entre las características del enunciado y los “espacios de posibles” abiertos al sujeto social según su lugar e identidad⁶².

De esta manera, las distintas opciones realizadas por el agente durante el proceso de producción del discurso, constituyen estrategias de acción dentro de las posibilidades y limitaciones que surgen de su posición relativa en el sistema del que participa el cual, al tiempo que instituye necesidades y coerciones, también abre alternativas. En tal sentido, la posibilidad de que un discurso se imponga en la puja de sentidos disputados o de que sea aceptado depende del poder relativo del agente social, de las opciones realizadas en su formulación —por ejemplo, en la construcción del enunciador— y de la consistencia/coherencia de la relación entre ambos (Costa-Mozejko, 2001).

Pues bien, ¿en qué medida el lugar periférico de Gombrowicz en el campo de la literatura argentina comprendido entre 1939-1963 permite comprender y explicar, entre otros aspectos, su práctica escrituraria? En otras palabras: ¿hasta qué punto la traducción de *Ferdydurke* en 1947 junto a la novelística producida por Gombrowicz durante el llamado “período argentino” puede ser entendida/explicada parcialmente como el resultado de opciones realizadas por el agente polaco en el marco de las posibilidades y las limitaciones derivadas de su posición y su trayectoria en ese sistema, por un lado, y la especificidad de la práctica literaria en nuestro país, por otro?

Al atender tanto a la posición marginal que Gombrowicz ocupa en el campo literario local a lo largo de todo el “período argentino” como a la eficacia acotada y relativa derivada del proceso de gestión de la pro-

pia competencia efectuado en nuestro país en distintos momentos de su trayectoria, encontramos una serie de opciones realizadas por el agente social que guardan relación con estas condiciones de producción y, por lo mismo, encuentran un principio de explicación parcial en ellas:

a) La opción recurrente por construirse en las novelas analizadas como un “yo” enunciador asociado al rol temático de escritor profesional responde, precisamente, a una estrategia según la cual Gombrowicz busca definir y reafirmar su *identidad social* en la práctica de la literatura tanto en nuestro país como más tarde en el circuito europeo. Hablamos nuevamente de su auto-construcción como escritor heterodoxo y polemista que se apoya en la propia experiencia, formado en la vanguardia europea más exquisita y en los grandes clásicos tanto de la literatura occidental como de la filosofía moderna. Tal como se vio al analizar su producción novelística, el “yo” protagonista de cada historia se construye a sí mismo como una proyección del agente homónimo Witold Gombrowicz. Esta operación se duplica en las meta-narraciones intercaladas en las novelas –ya sea a la manera de prólogos, ya sea como evaluaciones que se ubican en un nivel distinto al del relato de base narrado– como así también en la auto-configuración plasmada por el agente polaco en las páginas de su *Diario (1953-1969)*.

b) La auto-construcción en las novelas como escritor heterodoxo y polemista no es un dato menor ya que Gombrowicz despliega toda una serie de mecanismos y procedimientos orientados a fundar su autoridad en aquellos temas sobre los que discute y polemiza con los demás, principalmente con las llamadas “tías culturales”. Estas representan la voz o la posición asumida no solo por otros agentes intelectuales con gravitación en el sistema de relaciones en el cual Gombrowicz se inscribe y quiere ser reconocido en cada caso sino también por aquellos agentes que encarnan la crítica literaria y las instituciones con capacidad de consagrar escritores. De ahí, en el marco de esta lucha “por el poder de la palabra”, la importancia acordada a la ostentación de la propia competencia del enunciador construido en los textos, particularmente en el orden del saber sobre aquello de lo que habla pero también en el orden de un “saber hacer” específico sobre el cual polemiza: la práctica literaria propiamente dicha plasmada a través de la escritura. En su discurso adquiere relevancia la inscripción de su novelística en una tradición selectiva que incluye grandes nombres de la literatura universal como Rabelais, Dickens, Cervantes, Dante, Goethe, entre otros⁶³. Al mismo

tiempo, se subraya el peso o valor de una escritura que por sus características da cuenta de un “saber hacer” y/o de una idoneidad asociada a Gombrowicz y a su *identidad social* como escritor profesional. Como opción, este auto-construirse en los términos de escritor díscolo, polemista y provocador –ya sea en su novelística, ya sea a partir de otras acciones o prácticas concretas llevadas adelante por el agente en el escenario argentino y en el extranjero– responde al gesto típico valorado por la vanguardia cuando, desde los márgenes, irrumpe en el campo intelectual del cual forma parte tanto para negar su legalidad y las formas consagradas de hacer literatura que imperan en él como para lograr que se imponga una norma propia y distinta, considerada como la más valiosa a la hora de escribir.

c) La novelística escrita por Gombrowicz responde precisamente a esa norma diferenciada que viene a negar otras opciones o modos de escribir como las que imperan en Europa o en el escenario argentino que va de principios de los años cuarenta a mediados de los sesenta, desde el apogeo y auge del grupo *Sur* hasta su ocaso con la irrupción/consolidación de los actores de la nueva izquierda intelectual o franja “contestataria” en nuestro país. Como lo señalamos en otras partes de nuestro trabajo, se trata de una escritura ficcional, ligada a la experimentación, que responde a lo que hemos dado en llamar la poética “de la forma y de la inmadurez” ya presente en *Ferdydurke* del año 1937. Así al examinar el corpus de novelas escritas en nuestro país, se hace manifiesta –en cuanto opción del agente– su inscripción dentro de esta poética. Como dijimos en otro momento, la existencia y difusión en castellano de *Ferdydurke* en 1947 se produce con Gombrowicz en la Argentina en el marco del proceso de gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en el campo literario local de ese momento. Esta circunstancia autoriza un análisis de la novela del cual pueden inferirse tanto algunas características que favorecen su legibilidad en nuestro país –entre ellas, algunas que remiten a las condiciones polacas de producción– como así también algunas notas que hacen a la especificidad de la obra gombrowicziana. De ahí que a esta altura estemos en condiciones de afirmar lo que sigue: 1) En *Ferdydurke* se pueden reconocer algunas operaciones –como la focalización en oposiciones que apuntan a una generalización– que facilitan su recepción en nuestro país en condiciones diferentes a las de su escenario de origen en Polonia. 2) Aun cuando la novelística escrita en la Argentina no se inscribe directamente en el

proceso de gestión orientado a su reconocimiento posterior en nuestro país —como consecuencia de que remite a la trama de relaciones ubicada en París— igualmente guarda relación con dicho proceso. Por lo mismo, la opción de Gombrowicz por mantener, matizar y expandir en estas novelas, entre otros rasgos de su poética, las operaciones que apuntan a lo general/universal también puede entenderse como un modo de gestionar la propia *identidad social* principalmente en el circuito extranjero y en menor proporción y de forma indirecta en el escenario argentino. En tal sentido, al examinar las formulaciones presentes en la novelística producida en nuestro país se advierten no solo recurrencias que favorecen su legibilidad sino también matices, novedades o inflexiones que son introducidas en los textos que la conforman. Estas variaciones constituyen formas o maneras de gestionar la propia *identidad social* de Gombrowicz como escritor y se relacionan con cuestiones de género, los tópicos tratados, las retóricas y/o estéticas con las cuales se trazan filiaciones o bien con linajes literarios y filosóficos convocados en cada texto que, al tiempo que funcionan en el nivel de la anécdota, desencadenan procedimientos de escritura en el plano de la forma.

d) Mientras Gombrowicz firma con su nombre propio tanto los textos de su novelística como aquellos que responden a los lineamientos de su poética, utiliza seudónimos para aquellos otros enunciados que guardan un vínculo de extrañeza o exterioridad con su concepción sobre la literatura y el arte de escribir. Pensemos, una vez más, en los heterónimos empleados por Gombrowicz, a lo largo del “período argentino”, para firmar sus artículos o cuentos publicados, principalmente, durante los años cuarenta en revistas y medios gráficos locales: Alexandro Ianka, Mariano Lenogiry o Jorge Alejandro⁶⁴.

De forma complementaria a lo apuntado hasta ahora, al analizar los matices o notas particulares de cada una de las novelas escritas en la Argentina se pone en evidencia que las variantes introducidas de un texto a otro encuentran un principio de explicación parcial cuando se relacionan tanto con esa trama con sede en París como con el escenario local en el cual han sido formuladas:

e) Así *Trans-Atlántico* (1953) puede entenderse si atendemos a la posición marginal que Gombrowicz sigue ocupando en el campo literario argentino pese a las acciones emprendidas, a lo largo de los años cuarenta, para redefinir su *identidad social* dentro de este sistema de relaciones. La novela está construida a partir de la estética barroca como

resultado de la auto-percepción que el escritor polaco tiene de su marginalidad y su fracaso como escritor profesional. De este modo, la dinámica de los procedimientos formales y de los tropos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones *ad infinitum*, junto a los giros caprichosos del lenguaje contribuyen, en palabras de Rússovich, a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos. No obstante, tal como señalamos en otro momento, si se observa el sistema de relaciones de Gombrowicz hacia fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, más precisamente el vínculo estrecho establecido con los escritores cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu⁶⁵, *Trans-Atlántico* también podría explicarse en sintonía con la importancia que en este período adquiere lo barroco o el neobarroco como estética propiamente americana puesta en valor a través de la literatura formulada por otros cubanos: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y, años más tarde, Severo Sarduy. En efecto, en este contexto se advierte la presencia de una literatura que es escrita por autores latinoamericanos y que tiene alcance universal a partir del uso de recursos y procedimientos tomados del Barroco español de siglo XVII. Aquí la artificiosidad en el lenguaje y la desmesura se destacan como notas características de esta producción literaria⁶⁶ la cual es anterior, contemporánea e incluso posterior a la escritura y publicación de *Trans-Atlántico* (1953)⁶⁷. Por lo mismo, la importancia que suele atribuírsele al barroco americano en este período —fundamentalmente a partir de la puesta en valor realizada, entre 1944 y 1956, por los escritores que colaboran en la revista *Orígenes*⁶⁸— puede entenderse como un aspecto más que favorece la legibilidad de la primera novela escrita por Gombrowicz durante el “período argentino” (1939-1963). Dicho de otra manera, la opción por esta estética —caracterizada por la artificiosidad y la desmesura— a la hora de formular *Trans-Atlántico* podría entenderse también como una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana habida cuenta de que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental⁶⁹. Y si bien la literatura de Piñera está construida conforme a una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ de Lezama Lima o Carpentier” (Berti, 2001)⁷⁰ puede pensarse que sus participaciones irregulares en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo con estos escritores

insulares— constituyen la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia de la estética barroca durante este período.

f) Al reparar en *La Seducción* (1960), se hace visible un cambio en la escritura que no puede ser separado ni de la instancia de recepción de *Trans-Atlántico*—fundamentalmente, de ese lector ubicado en el otro sistema con sede en París— ni de una práctica/orientación ya mencionada que va a acompañar a Gombrowicz a lo largo de toda su trayectoria como escritor profesional tanto en el extranjero como en nuestro país: nuevamente hacemos referencia a una práctica sistemática—entendida como opción del agente— que consiste en intervenir en la esfera de lo público para explicar los fundamentos de su literatura y corregir las interpretaciones erróneas de sus textos ficcionales en una operación que tiende a orientar, por esta vía, al lector. Y aquí sus escritos autobiográficos devienen en el espacio por excelencia donde el sujeto social habla de sí mismo y experimenta de manera continua con su escritura y con la propia experiencia que también es tratada como objeto de creación literaria⁷¹. De este modo, la dimensión de lo privado, asociada a todo escrito autobiográfico, debe ser entendida desde el comienzo como un espacio de tensión con el mundo, con los otros; como un espacio de confrontación con las formas de la madurez, con la crítica especializada, con la cultura. Más aún, lo privado entra en conflicto con la esfera de lo público si se atiende precisamente a esta suerte de “obsesión” de Gombrowicz por explicar la propia obra⁷². Y en este marco, cobra relevancia una vez más la problemática de la forma puesto que, en palabras de Gombrowicz, el hombre depende de la imagen que “se hacen” de él en el alma ajena⁷³.

Ahora bien, ¿por qué esta digresión antes de hablar de *La Seducción*? ¿En qué medida lo que acabamos de referir sobre esta práctica orientada a estabilizar las interpretaciones del mundo ficcional de Gombrowicz vuelve comprensible el cambio manifiesto que se advierte, al menos en el nivel de la forma, en la segunda novela escrita en nuestro país durante el “período argentino”? Al abordar *La Seducción* se hace visible que las notas particulares que la definen tienen que ver, en principio, con dos aspectos: 1) La presencia de una compleja red de sentido en clave literaria y filosófica que, al tiempo que traza filiaciones y la inscribe dialógicamente en una tradición escrituraria y de pensamiento determinada, genera procedimientos narrativos que se plasman en una forma verbal

donde logran coexistir claras referencias a la *Genealogía de la moral* de Nietzsche junto a un marcado pesimismo que es contrapuesto por Gombrowicz a la risa —propia de la cultura popular de la Edad Media— tomada del *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. 2) *La Seducción* señala, en relación con el plano de la forma, el regreso o la opción por un modelo de literatura que el mismo agente considera propio de las novelas rurales polacas, las cuales están ligadas a procedimientos de representación heredados del realismo. Se advierte entonces la opción momentánea de Gombrowicz por dejar de lado la novela experimental ensayada en *Ferdydurke* y *Trans-Atlántico* para volver a formas de escritura más convencionales o simples facilitando de esta manera las operaciones de recepción. Baste con señalar que esta reorientación en la práctica discursiva de Gombrowicz tiene que ver con las malas interpretaciones hechas de sus novelas anteriores pero, sobre todo, con la preocupación ya señalada por cómo se leen sus obras y cómo deberían ser leídas.

g) Por último al reparar en *Cosmos* (1964) —la última novela escrita por Gombrowicz durante su trayectoria en la Argentina— se advierte nuevamente una opción por la escritura experimental. Como apuntamos, esta obra asume la forma de un relato policial. De ahí que el hilo conductor que ordena el texto sea una indagación constante sobre cuál es el sentido de todo lo que pasa, de aquello que comúnmente llamamos realidad. De esta manera, volvemos una vez más a una de las constantes gombrowiczianas, es decir, al problema de la forma y de la definición de la subjetividad desde un afuera ajeno al individuo en la medida en que en *Cosmos* se reafirma el hecho de que ninguna existencia tiene sentido en sí y por sí misma. Aquí el regreso a formas experimentales resulta explicable si se conecta esta opción con el juicio favorable hacia la poética gombrowicziana por parte de la crítica extranjera. Tal reconocimiento o valoración se produce tras la aparición en 1958 de *Ferdydurke* en francés y señala el progresivo ascenso de la literatura de Gombrowicz en Europa hacia fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. En otras palabras, la opción en *Cosmos* por la experimentación puede entenderse como una manera del agente de conservar fórmulas exitosas y eficientes ya que estas se han traducido en la consagración de su escritura y, por extensión, de la poética que la sustenta en el circuito de la crítica extranjera ubicada en París durante este período.

En suma, las distintas opciones discursivas señaladas hasta aquí a propósito de cada novela se complementan con otras que también en-

cuentran un principio de explicación al relacionarlas con el lugar marginal desde el cual Gombrowicz actúa. Nuevamente hacemos referencia a una serie de estrategias —ya trabajadas *in extenso*— que en conjunto acompañan al agente polaco a lo largo de toda su trayectoria por el escenario local durante el período 1939-1963 y que con variantes forman parte del proceso de gestión de la propia competencia para insertarse tanto en la trama de relaciones de la literatura argentina, como más tarde —desde principios de los años cincuenta— en esa otra trama que gira alrededor de *Kultura* en París: hablamos de aquellas operaciones relacionadas con las condiciones o factores que favorecen la legibilidad de la literatura gombrowicziana en contextos de recepción inéditos como el argentino y posteriormente el europeo en los que el escritor polaco es un “desconocido”. Estas operaciones, sumadas a la permanente configuración de sí como escritor, al tiempo que especifican el campo o la trama de relaciones en la que quiere ser reconocido e incorporado en cada caso —primero en la Argentina, más tarde en Francia— devienen en una estrategia de autoconstrucción y de verosimilización pero, sobre todo, de gestión de una competencia o *identidad social* que Gombrowicz se atribuye a sí desde el momento mismo de su llegada a nuestro país en agosto de 1939. De ahí que, conforme al lugar marginal que ocupa en el sistema de la literatura argentina comprendido entre 1939 y 1963, las opciones por mantener, matizar o introducir variantes en aquellas operaciones que favorecen la legibilidad de su literatura también puedan entenderse como modos de gestionar la propia competencia durante el llamado “período argentino” aun cuando su novelística remita al circuito literario europeo y su reconocimiento en nuestro país comience a producirse hacia el final de su trayectoria en él. No obstante, como precisamos en varios momentos del trabajo, si bien está fuera de discusión que la Argentina y el campo literario local del período 1939-1963 son condiciones de producción que inciden en las novelas escritas aquí, esta novelística —que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947— no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado al posterior reconocimiento de Gombrowicz en el escenario argentino ni resulta eficaz aunque, sin dudas, guarda relación con él. Piénsese nuevamente en la doble pertenencia del escritor polaco a dos sistemas o tramas de relaciones diferentes —una en la Argentina, otra en Francia— y cómo, una vez que hacia principios de los años cincuenta empieza a acceder regularmente al espacio de *Kultura*, reorienta gran parte de las estrategias de

gestión de la propia competencia hacia este otro objetivo ubicado en el extranjero. Esto último explicaría también por qué algunas acciones consumadas por Gombrowicz para redefinir su *identidad social* logran repositonarlo en el mundillo literario con sede en París, mientras que otras desplegadas en nuestro medio –como las que siguen en lo inmediato la aparición en castellano de *Ferdydurke* o bien las colaboraciones y reseñas publicadas en *El Hogar* y *Mundo Argentino* durante 1956-1957– tienen una eficacia acotada y relativa a tal punto que es ignorado de forma deliberada por la mayoría de sus pares y de las agencias con gravitación en el escenario local y que la puesta en valor de su literatura es realizada por actores ubicados en zonas marginales del campo intelectual argentino, poco antes de su viaje a Europa en abril de 1963.

Notas sobre la recepción de Gombrowicz en la Argentina

En lo que sigue, vamos a detenernos en algunos aspectos vinculados con la recepción del universo ficcional gombrowicziano en nuestro país durante el “período argentino”. En tal sentido, hay quienes sostienen que dada su condición de “desconocido total” Gombrowicz era, ya entrados los años cuarenta, “de escaso interés para los escritores argentinos que se sentían atraídos por el marxismo y exigían una literatura política o seguían las tendencias de los literatos parisinos” (Simic, 2006: 7). Sin embargo, conforme a lo que hemos señalado previamente, esta “condición de ignoto” de la que habla Simic debe ser matizada. En principio, se sabe que la publicación de *Ferdydurke* (1947) en castellano fue duramente criticada por la mayoría de los escritores del medio local. Aunque no puede negarse que, salvo excepciones como las de Capdevila, Sabato y Raimundo Lida, no recibió comentarios de ninguna clase, al menos en la arena de lo público, por parte de aquellos interlocutores vinculados con algunas plataformas institucionales con gravitación en el campo literario de ese momento entre las que, sin duda, se encontraba *Sur*.

Ahora bien, pese a que la aparición de *Ferdydurke* primero y de la pieza teatral *El casamiento* (1948) después pasó inadvertida para los agentes de las instituciones con peso en el escenario argentino, no por ello la literatura de Gombrowicz dejó de despertar interés en otros círculos intelectuales ubicados en posiciones intermedias o en los márgenes del sistema. Pensemos aquí en Adolfo de Obieta –director de la revista *Papeles de Buenos Aires*–, Alejandro Rússovich y en los cubanos Virgilio

Piñera y Humberto Rodríguez Tomeau o bien, en otros sistemas que incluyen los nombres ya citados de Jorge Di Paola, Jorge Vilela, Miguel Grinberg, Jorge Calvetti y Mariano Betelú, entre otros.

Lo cierto es que, si bien en algún momento Gombrowicz contó con el respaldo de escritores como Manuel Gálvez, Capdevila, Carlos Mas-tronardi, Sabato y Roger Pla, tuvo una relación por demás conflictiva con los principales referentes del campo literario argentino de ese momento⁷⁴. Tampoco puede desconocerse que entre los factores que condicionaron la legibilidad de la escritura gombrowicziana se encuentran las dominantes narrativas que atraviesan el período 1939-1963 ya que estas señalan la norma y los modelos considerados valiosos a la hora de escribir ficción. Tal es el caso, en un primer momento, de la literatura y del cosmopolitismo impulsado tanto por Victoria Ocampo, Borges y los miembros del grupo *Sur* como por aquellos que escriben en el suplemento literario de *La Nación* dirigido por Mallea entre 1931-1958. Aquí las diferencias con Gombrowicz pasan precisamente por las poéticas, los modelos y la política de traducciones impulsada por estas instituciones pero, sobre todo, por su dependencia de las modas parisinas. Del mismo modo, la poética gombrowicziana se opone, en un segundo momento –que coincide con la irrupción de los actores de la nueva izquierda intelectual y del grupo *Contorno*–, a las variantes del realismo propias de autores como Wernicke, Kordon, Varela y Manauta. En palabras de Rússovich (2000), el clima

[...] opresivo de la guerra, aun a la distancia, ligado a una situación política local aplastante –fraude y conservatismo–, el advenimiento del peronismo y su culto por lo folklórico y lo inmediato, no eran quizá condiciones ideales de recepción de una mentalidad tan extrema de vanguardia, sarcástica y ferozmente desmitificadora (p. 372).

En consonancia con Terán, otra de las razones que pueden explicar el silencio frente a la literatura de Gombrowicz y la falta de reconocimiento de la crítica local agrupada en *Sur*, es la incapacidad de algunos de sus colaboradores para analizar la coyuntura del período 1939-1963 –primero la experiencia peronista; después el fenómeno de la Revolución Cubana– junto con el marcado “desfasaje de la publicación dirigida por Victoria Ocampo para atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas conectadas incluso con la crítica literaria” (Terán, 1993: 81). Junto con estas respuestas, lo importante es remarcar que algunos es-

critores como Miguel Grinberg y los demás miembros del grupo de Tandil lo entendieron, lo admiraron y hasta pudieron “aprovechar” su literatura. Esto último se conecta con la legibilidad de la escritura gombrowicziana en la medida en que la interpretación de sus textos y el reconocimiento de su valor estético deviene en “uso” por parte de los jóvenes tandilenses cuando desde posiciones periféricas tratan de convertir a Gombrowicz en un referente en medio de las luchas locales por la imposición de modelos hacia comienzos de los años sesenta en momentos en que el sistema ya ha empezado a organizarse alrededor de la literatura de Borges y de Cortázar. En este marco se produce la puesta en valor de Gombrowicz —incluso antes de su regreso a Europa— a través de operaciones típicamente institucionales entre las que se destaca el mencionado número especial de la revista *Eco Contemporáneo* de 1963 donde aparecen artículos firmados por Grinberg, Di Paola y Jorge Vilela⁷⁵. Según anota Rússovich (2000), el vínculo de Gombrowicz con los escritores de Tandil pudo haber tenido momentos de curiosidad, de atención y aun de veneración: “no sólo superaron el ambiguo sentimiento que suelen provocar los exiliados sino que entendieron lo que significa el exilio —sobre todo, con respecto a la lengua— para una relación dramática con la literatura” (p. 371). Con el tiempo, una vez que se produce y afianza el reconocimiento de la crítica europea tras la aparición de *Cosmos* en 1964⁷⁶, estos jóvenes escritores pudieron corroborar la percepción que habían tenido acerca de lo que significó para la literatura argentina la presencia de Gombrowicz, “la estela que dejó, el linaje que creó” (Rússovich, 2000: 372). De hecho a partir de esa fecha cambian las condiciones de recepción de la escritura gombrowicziana en nuestro país y comienzan a aparecer artículos y testimonios orientados a su progresiva puesta en valor que llegan hasta la actualidad⁷⁷. Del mismo modo, después de su consagración internacional se reedita la traducción colectiva de *Ferdydurke*⁷⁸ y empiezan a publicarse y a circular traducciones de sus textos en el medio argentino⁷⁹. En cuanto a las huellas de la poética de la forma y de la inmadurez en el imaginario literario local, Rússovich sostiene que la influencia de Gombrowicz es indirecta, no deliberada y que puede percibirse en algunos autores como Di Paola, Mariano Betelú e incluso en Osvaldo Lamborghini⁸⁰. Pese a esta incidencia tangencial, Rússovich insiste en marcar la filiación o afinidad que existe entre la “narrativa ferdydúrkika” y las notas que caracterizan en gran parte la producción ficcional en la Argentina a partir de media-

dos de siglo XX: hablamos del fuerte experimentalismo en la escritura, del desarrollo de la novela de enigmas en el cruce con la ciencia ficción y, sobre todo, del vigor con que en los últimos años la narrativa ha desplazado a otros géneros hasta llegar a ocupar un lugar predominante en nuestra literatura.

Notas

¹ Nótese cómo, si bien la trayectoria de Gombrowicz por el escenario argentino abarca casi veinticuatro años, igualmente se trata de un sujeto “migrante”, no liberado de su lugar en Polonia pero que, dadas las circunstancias que se le presentan, gestionará en un primer momento su competencia para ser incorporado en el campo literario argentino contemporáneo. Solo una vez que las acciones realizadas en tal sentido “fracasan”, Gombrowicz va a reorientar el proceso de gestión hacia otro objetivo ubicado en el extranjero.

² Condiciones que no podemos reconstruir, al menos, de manera exhaustiva como tampoco podemos hacerlo con aquellas que remiten al circuito de escritores emigrados polacos que publican en París a través de la revista *Kultura*.

³ En otros términos, la circulación en castellano de *Ferdynand* en el escenario argentino y de los juicios que le siguen autorizan algunos procesos de inferencia sobre las condiciones de producción de esta novela que favorecen su legibilidad en condiciones distintas. En tal sentido y de cara al análisis de la dimensión sociológica que sigue, a la par de aquellas operaciones que apuntan a una generalización interesa recuperar aquellas otras que dan cuenta del lugar de Gombrowicz en el sistema de la literatura polaca de entreguerras. Este último aspecto es relevante, dado que dicho sistema no es abandonado del todo por Gombrowicz y guarda relación con el proceso de gestión realizado a través de esa trama de relaciones ubicada en el extranjero con sede en París. En efecto, si atendemos al examen de las novelas, se pone de manifiesto que al tiempo que Gombrowicz toma distancia del nacionalismo polaco al que critica y del cual se quiere diferenciar, por momentos conserva algo de él. Esta operación es manifiesta y recurrente fundamentalmente en las reflexiones hechas en su *Diario (1953-1969)*. Véase: Gombrowicz (2005).

⁴ De lo que se trata es más bien de poder “delinear” la *identidad social* de Gombrowicz ya que resulta clara la complejidad asociada al escritor polaco al concebirlo en los términos de agente social. Incluso puede señalarse una discusión, aún abierta en el campo de la crítica contemporánea, que gira en torno a cuáles son las razones para incluir o no a Gombrowicz en el parnaso de los autores que conforman la literatura argentina contemporánea. Al respecto de esta discusión, véanse: Prieto (2006), Rússovich (2000) y Piglia (1993). En consecuencia, las posibilidades de acceder a algunas propiedades de Gombrowicz que permitirían explicar las novelas producidas en la Argentina solo es factible de manera parcial. Esto es: hay una parte de las propiedades del agente que explicarían su práctica escrituraria que escapan a nuestro alcance y, por ende, al análisis de la dimensión sociológica en la medida en que remiten a otros sistemas en los que Gombrowicz participa de forma activa y, a veces, simultánea.

⁶ Con esta designación Gombrowicz hace referencia, en un principio, a la crítica literaria

polaca de entreguerras. Más tarde, la hace extensible a la crítica en general y a aquellos interlocutores que –ya sea en la Argentina, ya sea en Francia o en Polonia– defienden la norma del “buen escribir”, las poéticas y los modelos consagrados dentro de cada sistema de relaciones específico.

⁶ No obstante, en la Argentina este recurso puede llegar a ser considerado incluso como ridículo.

⁷ Que luego deviene en el cargo que, a partir de 1928, ocupa como Secretario en el Tribunal de Varsovia hasta 1934 cuando decide dedicarse de lleno a la literatura.

⁸ Téngase en cuenta que, antes de llegar a la Argentina, Gombrowicz ya había publicado tres de sus libros: *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933), su célebre *Ferdydurke* (1937) y la pieza teatral, *Ivonne, la princesa de Borgoña* (1938). Sin embargo, se trata de un capital simbólico desconocido en el momento de su llegada al país.

⁹ En este punto, vale la siguiente aclaración: para poder reconstruir, en lo que sigue, el sistema de relaciones de Gombrowicz vamos a valernos de distintas fuentes. En principio, tomaremos como referencia algunos estudios y ensayos críticos sobre el escritor polaco. Esta referencia será complementada, principalmente, por medio de cartas, semblanzas y testimonios de quienes lo conocieron y/o trataron en alguna/s de las etapa/s del “período argentino” (1939-1963). Al respecto, puede consultarse la bibliografía que sigue: en cuanto estudios o ensayos, véase García (1992), David (1998), Gusmán (2006), Piglia (1993, 1996, 2007), Gasparini (2006), Premat (2009) y Sandauer-Gaviria (1972). En tanto, para una lectura de testimonios, semblanzas y correspondencia, remitimos a Rita Gombrowicz (2008), Gómez (2004), Grinberg (2004) y Tcherkaski (2004). Del mismo modo, también tendremos en cuenta las relaciones trazadas por el mismo Gombrowicz con el mundillo literario local en sus escritos autobiográficos, es decir, en sus “diarios” (Gombrowicz, 2001b y 2005). Ahora bien, ya sea que se trate de trabajos críticos, correspondencia, semblanzas y testimonios, ya sea que se trate de la mirada del propio Gombrowicz, tanto en uno como en otro caso no debe perderse de vista que estamos trabajando sobre lecturas o versiones de los hechos que no necesariamente son transparentes en relación con lo que dicen. Y aquí, el ejemplo paradigmático es la propia estrategia de auto-construcción formulada por Gombrowicz en la gestión de su propia competencia.

¹⁰ Según se lee en el libro de testimonios recopilados por Rita Gombrowicz (2008), Stempowski había sido nombrado primer secretario de la embajada de Polonia en Buenos Aires en 1925. En 1939 se convirtió en director de Gdynia America Line, compañía marítima por medio de la cual el *Chrobry* había traído a Gombrowicz a la Argentina (Rita Gombrowicz, 2008: 20). Asimismo, cabe destacar que es también el propio Stempowski quien lo pone en contacto con la comunidad polaca que residía en el país.

¹¹ Se trata de una serie de doce artículos publicados bajo el seudónimo de “Alejandro lanka”. Los textos aparecen en el período comprendido entre el 27 de junio de 1940 y el 19 de junio de 1941. Al respecto, véase: Gombrowicz (2001b: 268-269).

¹² El cuento lleva por título “Un romance en Venecia” y está firmado, una vez más, con el seudónimo de “Alejandro lanka” (Gombrowicz, 2001b: 270).

¹³ Sobre esta conferencia Antonio Berni va a sostener: “Roger Pla vino a pedirme el estudio para un escritor polaco inmigrado que daría una conferencia para un público restringido, con pago de entrada, ya que lo necesitaba porque había llegado sin nada [...]

Poco dinero podía juntar entonces Pla para ayudarlo, y los invitados a quienes podía interesar tal conferencia eran pocos [...] Asistieron, si mal no recuerdo, Emilio Soto, Sigfrido Radaelli, Conrado Nalé Roxlo con Arturo Frondizi, futuro presidente de la Argentina, que vivían a cincuenta metros, y una docena más de personas. Gombrowicz se refirió a la inmadurez de nuestras generaciones intelectuales” (Berni en Rita Gombrowicz, 2008: 53). Si reparamos en el testimonio de Berni, nuevamente se pone en evidencia que la condición de escritor “polaco inmigrado” resulta un recurso negativo puesto que Polonia es un país no valorado, al menos, dentro del sistema de relaciones de ese momento. De ahí la escasa convocatoria a la conferencia.

¹⁴ Nótese cómo, en el caso de la publicación que hace de Obieta, el título del relato es “Filidor forrado de niño”, conservando de esta manera la grafía del polaco. En las traducciones posteriores, la cambian por “Filifor” tal como señala Rússovich. De igual manera, cabe señalar también que durante 1944 Gombrowicz publica algunos artículos bajo el seudónimo de “Jorge Alejandro” en *Viva cien años*. Son siete artículos en total publicados en el período comprendido entre el 18 de octubre de 1944 y el 21 de febrero de 1945. Del mismo año es la reseña escrita sobre *Los Robinsones*, la novela de Roger Pla. Dicho artículo fue publicado el 26 de diciembre de 1944 en *Qué sucedió en siete días* (Gombrowicz, 2001b: 270-271).

¹⁵ En este punto, no debe olvidarse que la pertinencia y eficacia de las propiedades no solo son definidas en el marco de un sistema de relaciones en el interior del cual se les asigna un valor sino que la “cotización [de las mismas] [...] no es necesariamente estable en el tiempo dentro del mismo sistema de relaciones” (Costa-Mozejko, 2002: 21). E, incluso, puede que haya propiedades que sean percibidas de distinto modo en su interior. Pensemos aquí, a propósito del dominio de la literatura, cómo las formas de escribir y los géneros consagrados en un momento dado, se corresponden con modelos o construcciones sociales de una vigencia social inestable y, por lo mismo, variable que, al mismo tiempo, conviven con otras poéticas y géneros menores. Escribir según las formas consagradas en una época, no significa que sea una práctica que no suponga el control, por parte del sujeto social, de un recurso entendido como un saber hacer específico y, por consiguiente, valorable. Todo lo contrario: “Según sea el valor otorgado a la escritura correcta y elegante [y, por tanto, consagrada] en un ámbito determinado, será también la importancia que la posesión de tal propiedad por parte de un sujeto tenga en cuanto generadora de su capacidad de relación en dicho ámbito. Más aún, un discurso será considerado ‘correcto’ según las normas que en cada momento regulan en el campo el ‘modo de hacer correcto’” (Costa-Mozejko, 2002: 22). De la misma manera, escribir de una forma distinta a la dictada por los modelos consagrados de un momento supone un principio de diferenciación y, por ende, una ruptura orientada a imponer nuevas poéticas y formas escriturarias, que es lo propio de toda vanguardia. Esta operación también puede convertirse en generadora de capacidad diferenciada de relación.

¹⁶ Lo cual refuerza lo sostenido anteriormente sobre lo valioso que, en ese sistema, resultan aquellos recursos o propiedades relacionadas con el ámbito de la cultura francesa, inglesa o alemana.

¹⁷ La traducción de *El casamiento* al castellano es realizada por Gombrowicz y Alejandro Rússovich a partir de abril de 1948. Asimismo, la primera versión en francés de esta obra fue hecha en 1949 con la ayuda de dos jóvenes y un periodista franceses. Según anota Rita Gombrowicz, esta traducción permanece inédita (Rita Gombrowicz, 2008: 134).

¹⁸ De acuerdo a las fuentes consultadas, no hay una fecha precisa que señale cuándo se establece la relación entre Gombrowicz y Sabato. El único dato al respecto aparece en una referencia hecha por el mismo Sabato en el prólogo escrito para la reedición argentina de *Ferdydurke* publicada por editorial Sudamericana en 1964. Allí señala como fecha el año 1939 (Sabato en Gombrowicz, 2004b: 7). Sin embargo, la fecha es inexacta dado que la publicación del cuento de Gombrowicz en la revista *Papeles de Buenos Aires* de Obieta referida por Sabato ocurre en abril de 1944. Por lo tanto, el vínculo entre ambos escritores habría comenzado entre esta última fecha y 1946 cuando se traduce la novela.

¹⁹ En este sentido, Grinberg anota que, ya desde el año 1936, en la capital francesa existe una “internacional de escritores” en la que se codean poetas latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo y Vicente Huidobro con figuras de renombre como Robert Desnos, André Gide, Aragón, Jean Cassou y Pablo Picasso, entre otros (Grinberg, 2004: 17).

²⁰ Recuérdese cómo esta facción dentro *Sur* se completaba con los nombres de Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert (Gramuglio, 2004: 113). Asimismo, según anota Rita Gombrowicz, durante el año 1946, Raimundo Lida se desempeñaba como secretario de la revista dirigida por Victoria Ocampo y, según leemos en carta a Piñera – fechada a fines de enero de 1947 – es el mismo filólogo el encargado de comunicarle al escritor polaco si, en *Sur*, han aceptado publicar o no un fragmento de *Ferdydurke* (Rita Gombrowicz, 2008: 94).

²¹ A propósito del poeta entrerriano, no debe perderse de vista lo que señaláramos con Gramuglio al sostener que tanto Mastronardi como Borges y Bioy Casares formaban en el interior de *Sur* uno de los grupos con mayor gravitación en la revista; facción claramente reconocible, sobre todo, por la afinidad de sus preferencias y estrategias críticas (Gramuglio, 2004: 113).

²² Editorial dirigida en ese momento por José Luis Romero, Luis Baudizzone y Jorge Romero Brest.

²³ De acuerdo con Costa-Mozejko, la “gestión” –entendida como “saber hacer”– es una de las propiedades constitutivas de la competencia y, por lo mismo, una “dimensión clave a tener en cuenta al analizar los factores que contribuyen a constituir la eficiencia de las propiedades para definir la capacidad diferenciada de relación de un sujeto social” (Costa-Mozejko, 2002: 24-25).

²⁴ De todos modos, la singularidad de la escritura gombrowicziana guarda relación con las rupturas valoradas por las vanguardias. Y aquí no puede olvidarse que el surrealismo tiene exponentes argentinos en los años cuarenta. De ahí que la escritura de Gombrowicz puesta en circulación a través de *Ferdydurke* haya recibido juicios a favor y en contra.

²⁵ La conferencia se realizó el 28 de agosto de 1947 en el centro cultural Fray Mocho de Buenos Aires. El texto fue publicado más tarde, en 1955, en la revista *Ciclón* de La Habana (Gombrowicz, 2006: 11).

²⁶ A propósito de estos envíos de *El casamiento* a André Gide y Albert Camus, en testimonio de Rússovich, se lee: “Su objetivo era darlo a conocer en Francia [léase, el texto ya traducido al francés], pues Gombrowicz estaba convencido, y con razón, de que debería editarse en París. Recuerdo que mandó un ejemplar a André Gide con la frase siguiente: ‘He aquí, Sr. Gide, un libro que necesita su apoyo’. Pero Gide nunca respondió. Por el contrario, Albert Camus le dirigió una carta bastante elogiosa” (Rússovich, en Rita Gombrowicz, 2008: 159-160).

²⁷ La correspondencia de Gombrowicz con Buber abarca el período comprendido entre mayo de 1951 –fecha de la primera misiva enviada por el escritor polaco– y febrero de 1955. Más tarde, en enero de 1955, el filósofo Martín Buber recomienda la publicación de *El casamiento* en cualquier lengua extranjera con estas palabras: “El novelista polaco Witold Gombrowicz es un autor notable, de un talento fuerte, viril, indomable, que no vacila y habla con absoluta claridad. Se lo debería traducir” (Buber en Rita Gombrowicz, 2008: 191).

²⁸ Cuando hablamos de la doble definición de la *identidad social* de Gombrowicz como agente, hacemos referencia, en primer lugar, a la ostentación de propiedades eficientes y a la gestión de su competencia frente a sus pares en el campo literario argentino. Sin embargo, el agente también realiza, de manera complementaria y en un segundo movimiento, la misma operación para redefinir su *identidad social* en otro sistema de relaciones, ubicado en el extranjero ya sea a través de los intelectuales polacos emigrados en París o Estados Unidos, ya sea a través de las relaciones que traba con escritores como Albert Camus o el filósofo Martín Buber.

²⁹ Se trata de tres reseñas: la primera, sobre *La gravedad y la gracia* de Simone Weil; la segunda, sobre *Cuentos Fríos* de Virgilio Piñera y, por último, una crítica a *El oro de sus cuerpos* de Charles Gorham (Gombrowicz, 2001b: 273).

³⁰ Varsovia: Editorial PIW (Rita Gombrowicz, 2008: 200).

³¹ En total, Witold Gombrowicz pasa cinco temporadas en Tandil: la primera, abarca el período que va del 5 de octubre al 5 de noviembre de 1957; la segunda, el período comprendido entre el 3 de diciembre del mismo año y el 14 de enero de 1958; la tercera temporada es entre el 12 de febrero y el 21 de abril de 1958; la cuarta, entre el 4 de diciembre del 58 y el 16 de marzo de 1959 y, la quinta y última estadía en Tandil, es entre el 30 de diciembre de 1959 y el 15 de marzo de 1960 (Rita Gombrowicz, 2008: 200-201).

³² Sobre *La Seducción*, leemos en su *Diario (1953-1969)*: “El 4 de febrero de este año (58) terminé *Pornografía*. Lo llamo así provisionalmente. No puedo garantizar que el título se mantenga. No tengo prisa en publicarlo. Últimamente han aparecido demasiados libros míos” (Gombrowicz, 2005: 437). En efecto, la primera edición en castellano de la novela, publicada por Seix Barral en 1965, lleva por título *La Seducción*.

³³ Los tres textos mencionados aparecen en sellos editoriales de Varsovia. La primera, publicada por PIW, mientras que las obras restantes son publicadas por Czytelnik (Rita Gombrowicz, 2008: 200).

³⁴ Se trata de la primera versión de la obra, que Gombrowicz viene escribiendo desde 1958. Según se lee en Rita Gombrowicz, esta versión será publicada en francés con el título de *L'Histoire (Opérette)* en La Différence, París, en 1977. La traducción del texto es de Constantin Jelenski y de Genevieve Serreau (Rita Gombrowicz, 2008: 201).

³⁵ Editorial Pfullingen, Neske. Traducción de Walter Tiel (Rita Gombrowicz, 2008: 201).

³⁶ En su testimonio sobre este encuentro, Gómez cita algunos pasajes de la lectura crítica que François Bondy había hecho de *Ferdydurke*. En tal sentido, juzgamos pertinente recuperar los siguientes fragmentos sobre la novela. Dice Bondy: “Es por su exilio en la Argentina y gracias a una memorable traducción al español que se convirtió, ni más ni menos, que en la carta de presentación de *Ferdydurke*, que conocimos esta novela polaca. Un comité de una veintena de traductores compuesto por escritores cubanos, argentinos, brasileños, ingleses, etc. se dedicó, bajo la dirección del autor, a hispanizar este grotesco

filosófico-lírico, enorme y genial, una prueba de la admiración que había despertado este joven escritor, y también de las dificultades que tuvieron que sortear para traducir el texto de su lengua de origen, un texto que es un disparo continuo de inventiva verbal [...] Gracias a esta traducción, la lengua española se enriqueció, para su sorpresa, con un gran número de neologismos [...] *Ferdydurke* aparece en Polonia en 1937 cuando su autor, el gran trovador de la inmadurez, ya había cumplido los treinta años. El libro fue ampliamente discutido en las revistas literarias polacas [...] Ignoro cómo fue recibido en América Latina, en la que el autor acaba de escribir una nueva novela sobre historias de la emigración polaca [...] *Ferdydurke* es una obra de un humor extraño, cómica y pueril, en la que se mezclan las meditaciones y las leyendas [...] Publicaremos próximamente algunas páginas características con la esperanza de que los amantes de Jarry se alegrarán de descubrir a un Gombrowicz que, con una tradición eslava y gogoliana, payasesco, desafiante e irónico, crea una obra que llega a ser hasta genial, en todo caso de una sorprendente extrañeza” (François Bondy en Gómez, 2008: 1).

³⁷ La versión inglesa es publicada por MacGibbon & Kee, Londres, y la norteamericana por Harcourt Brace, Nueva York. La traducción al inglés en ambos casos es de Eric Mosbacher. La versión italiana aparece en editorial Einaudi, Turín y la traducción está a cargo de Sergio Miniussi (Rita Gombrowicz, 2008: 201).

³⁸ Editorial Pfullingen, Neske. Traducción de Walter Tiel (Rita Gombrowicz, 2008: 201).

³⁹ Editorial Moussault's, Amsterdam. Traducción de Willem Majier, Herman van der Klei y Chris de Ruig (Rita Gombrowicz, 2008: 201).

⁴⁰ En relación con esta beca de la Fundación Ford, leemos: “Gombrowicz estuvo aquí 24 años [...] Y cuando en 1963 se fue a Berlín por la beca que le dio la Fundación Ford, se fue entusiasmado por un lado y aterrizado por el otro, porque iba a encontrar a sus amigos de la juventud convertidos en viejos, e iba a toparse con un continente que ya no era el que había conocido” (Grinberg, 2004: 21). Asimismo, en el testimonio de Humberto Riva encontramos un dato no menos significativo que ilustra el reconocimiento y la gravitación que Gombrowicz tiene en ese momento en los círculos literarios europeos. Según refiere aquel, el autor de *Ferdydurke* tiene “como compañero de beca al francés Michel Butor, ampliamente conocido por el público argentino” (Riva en Grinberg, 2004: 74).

⁴¹ Recuérdese aquí que Gombrowicz comienza con *La Seducción o La Pornografía* –según el título original– en enero de 1956 y la concluye en febrero de 1958; mientras que *Cosmos* es escrito entre 1961 y 1963 (Rita Gombrowicz, 2008: 200-201).

⁴² Escrita entre febrero de 1949 y marzo de 1950 (Rita Gombrowicz, 2008: 134).

⁴³ Lo cual no significa desconocer que Gombrowicz simultáneamente pertenece a diversas tramas o grupos tanto en la Argentina como en el extranjero. Del mismo modo, tampoco puede dejarse de lado que esta novelística se suma a gran parte del *Diario (1953-1969)* y al resto de las obras menores que Gombrowicz también escribe en nuestro país –*El casamiento*, por ejemplo– y que, en parte, remiten nuevamente a las mismas condiciones de producción en el campo literario argentino comprendido entre 1939-1963.

⁴⁴ Al respecto, véase: Leroy (1961), Calvetti (1962) y Grinberg (1963).

⁴⁵ En relación con lo anterior, valen las siguientes consideraciones: por un lado, los estudios en derecho y leyes vuelven comprensible la importancia del discurso jurídico que subyace a *Trans-Atlántico* (1953). Por otro lado, los cursos de filosofía tomados en París

se traducen en intertextos o interdiscursos de sus novelas y en las clases que, a su vez, dicta de manera informal en nuestro país y, luego durante 1969, en Vence, Francia. Estas últimas lecciones se publican póstumamente como *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* (Gombrowicz, 2001a).

⁴⁶ En otras palabras, si atendemos al grado de carencia de “propiedades eficientes” con el que Gombrowicz comienza su trayectoria y la construcción de su *identidad social* en el campo literario argentino de la década del cuarenta, dicho indicador de su “capacidad inicial” de relación deviene en algo clave para entender cómo sus probabilidades de acumulación y reestructuración de recursos valiosos y escasos dentro de ese sistema de relaciones son acotadas desde un principio. Esto, claro está, habida cuenta de que aquellos agentes y agencias del campo frente a los cuales Gombrowicz debe “luchar” para acceder a los bienes considerados valiosos y escasos, desconocen o en todo caso le otorgan una eficacia relativa a las propiedades ostentadas por el escritor polaco.

⁴⁷ En este punto no debe olvidarse cómo, ya en 1940, Manuel Gálvez había recomendado sin éxito a Gombrowicz al mismo diario y cómo en ese momento le rechazan sus artículos. Con lo cual está clara la puesta en valor que se ha operado en el sistema de relaciones del escritor polaco si se comparan los años iniciales en nuestro país con el lapso de mediados de la década del cuarenta cuando, durante 1944, colabora en *La Nación* y le publican uno de sus relatos en *Papeles de Buenos Aires*.

⁴⁸ Como contrapartida de lo que acabamos de señalar, aquellos jóvenes escritores que forman parte del sistema de relaciones de Gombrowicz y que, al igual que él, se ubican en zonas periféricas del campo literario sí reconocen en la poética gombrowicziana un valor. En este sentido, en un testimonio posterior de Adolfo de Obieta sobre el autor polaco, se puede leer: “Era brillante y, sin ninguna duda, profundo [...] A nosotros, sus amigos, nos parecía que no tenía derecho a desperdiciar su talento —que en ocasiones rozaba el genio— en los cafés. Nos parecía que nuestro deber era obligarlo a expresarse en libros y revistas. Lo que no impidió que su actividad literaria en Argentina haya sido casi nula. El acontecimiento más importante fue indudablemente la traducción de *Ferdydurke*” (De Obieta en Rita Gombrowicz, 2008: 102).

⁴⁹ Esta pertenencia simultánea de Gombrowicz a varias tramas de relaciones distintas no es un dato menor: pensemos en aquella propia de su condición de origen polaco, la de bohemio en la Argentina y la de exiliado polaco, por mencionar algunas. En este sentido, no puede perderse de vista que la filiación con lo polaco —pese a las operaciones presentes en su novelística que apuntan a lo universal— no es abandonada en ningún momento y allí es donde se manifiesta la apreciación diferenciada de sus recursos. Por ejemplo, su condición de aristócrata resulta valorada de distintas maneras según con quiénes se relacione: mientras que en el ámbito de la literatura argentina puede ser motivo de burla, en otro sistema puede ser un motivo que mueva a la valoración de Gombrowicz. Del mismo modo, su condición de escritor sumado a las circunstancias de su exilio en nuestro país constituyen recursos valiosos de cara al sistema de los intelectuales polacos que residen en París. De ahí que con el tiempo este grupo haya sido la vía de reconocimiento y consagración del autor de *Ferdydurke*.

⁵⁰ Esta estrategia es recuperada de manera explícita en *Trans-Atlántico* (1953), en especial, al comienzo de la historia y de forma indirecta en el resto de su novelística al pronunciarse sobre hábitos, costumbres, creencias y prejuicios tanto de la nobleza polaca o como de los habitantes de las zonas rurales de su país. Asimismo, a propósito de las estrategias de

auto-construcción del “*Conde sin Condado*” (Di Paola, 2000: 374) véase, entre otros, los testimonios de Pla, Berni y Piñera recogidos en Rita Gombrowicz (2008).

⁵¹ Entre fines de 1946 y principios de 1947 se llevan adelante las negociaciones con editorial Argos para la publicación de *Ferdydurke*, la cual finalmente se produce en abril de este último año en la colección “Obras de ficción” (Piñera en Rita Gombrowicz, 2008: 86).

⁵² Para una lectura detallada sobre las estrategias desplegadas por Gombrowicz para promocionar su *Ferdydurke*, véase la correspondencia anotada por Virgilio Piñera en Rita Gombrowicz (2008: 93-98). Asimismo, no debe perderse de vista aquí lo que señaláramos anteriormente acerca de cómo, por medio de las reseñas críticas en diarios y revistas –en algunos casos, de interlocutores afines a Gombrowicz–, se instala el debate sobre *Ferdydurke* en ciertas zonas del campo literario argentino de ese momento.

⁵³ No debe perderse de vista que la conferencia pone de manifiesto el lugar periférico que Gombrowicz todavía ocupa en el medio literario local después de ocho años de trayectoria en él. Esta condición marginal lo mueve a reconocer su falta de legitimidad como escritor frente a sus pares argentinos y su relación, aún de exterioridad, con la lengua castellana. A propósito de lo anterior, véase: Rita Gombrowicz (2008: 120).

⁵⁴ La revista de Gombrowicz contó con una tirada de cien ejemplares que se distribuyeron de forma gratuita entre sus conocidos y amigos y, según refiere Rodríguez Tomeu, “también entre los miembros del grupo Ocampo” (Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz, 2008: 91) en donde el escritor cubano tenía amistades.

⁵⁵ En otras palabras, si pensamos en la actitud provocativa y contestataria de Gombrowicz, esta constituye una manera de gestionar que es anterior y posterior al “período argentino” que estamos examinando. Sin embargo, en el escenario de nuestro país, la trayectoria de Gombrowicz también pone de manifiesto disposiciones a actuar conforme a las reglas de juego que regulan el campo literario argentino aunque aquellas no le resultan eficaces o “rentables”. Pensemos de nuevo en lo referido a Mallea y al apoyo que este escritor solía brindar a los recién iniciados en la literatura; en la importancia asignada a relacionarse con los escritores de *Sur*; en la inquietud de Gombrowicz frente a las críticas formuladas por Sabato y Raimundo Lida a la traducción de *Ferdydurke*; etc.

⁵⁶ Lo cual, como se vio, no obtura la posibilidad de que Gombrowicz haya tenido acceso a interlocutores de mayor gravitación o visibilidad en el campo literario argentino como Ernesto Sabato y Carlos Mastronardi –ligados a *Sur*–, Arturo Capdevila y Manuel Gálvez –en la etapa de los inicios del escritor polaco en nuestro país– o bien el acceso –por medio de terceros– a autores de la talla de Eduardo Mallea.

⁵⁷ A propósito de las críticas de Gombrowicz a la SADE, en testimonios formulados por algunos miembros del grupo de Tandil hacia 1963, se puede leer: [...] “muchos sabrán que escribió de la SADE [...] ‘Si allí, Dios no lo crea, estallara un incendio, todos morirían carbonizados pues nadie se atrevería a gritar: ¡bomberos! Que es palabra cursi y ya ha sido dicha’...” (Di Paola en Grinberg, 2004: 60). Asimismo, en referencia a las relaciones tensas y distantes con esta agencia del campo literario argentino, leemos: “Europa toda aclama a Gombrowicz, como uno de los mejores escritores del siglo XX. Este genio inmaduro vivió entre nosotros largos años. La SADE jamás le abrió sus puertas. Sobre él cayó una cruel cortina de silencio” (Riva en Grinberg, 2004: 60).

⁵⁸ Esto último se conecta, a su vez, con la importancia que en el medio local tienen los autores extranjeros, en especial, los franceses. En este sentido, la percepción de Gom-

browicz sobre lo accesible para él incluye también la posibilidad de entrar en relación con escritores consagrados en Europa. De ahí la correspondencia que el autor de *Ferdydurke* intercambia con Camus y Buber.

⁵⁹ Del mismo modo, esta doble pertenencia a dos tramas de relaciones específicas guarda relación tanto con la tendencia de Gombrowicz por explicar su propia literatura tras la instancia de recepción de sus novelas en el extranjero como con su práctica escrituraria propiamente dicha. Pensemos aquí cómo la aparición de *Trans-Atlántico* (1953) vía París genera una serie de críticas a esta novela ya que es leída por los polacos exiliados en clave antinacionalista. Este hecho obliga a Gombrowicz a explicar el sentido de su obra y, más tarde, se traduce en la opción por fórmulas más convencionales al escribir *La Seducción* durante el “período argentino” en nuestro país.

⁶⁰ En otros términos, esta reorientación de las acciones pone de manifiesto un aprendizaje realizado por el agente durante su trayectoria en nuestro país que se traduce en la gestión de su competencia frente a estos interlocutores ubicados en el escenario literario europeo con sede en París a los que tiene acceso. Del mismo modo, tal reorientación de las acciones de Gombrowicz resulta afín a una predisposición que puede observarse a lo largo de toda su trayectoria en la Argentina dado que desde su llegada se construye a sí mismo como un escritor que conoce y ha estudiado en París. Esto, habida cuenta de que sabe que este es un recurso valorado por sus interlocutores del campo literario local.

⁶¹ Esta opción por volver a fórmulas exitosas tiene que ver con su consolidación progresiva en el circuito extranjero. Recordemos cómo en *La Seducción* (1960) Gombrowicz regresa momentáneamente a formas de escritura más convencionales ligadas a la estética realista/costumbrista. No obstante, el éxito de la versión en francés de *Ferdydurke* —publicada en 1958 casi dos años después de la escritura (entre 1956-1958) de *La Seducción*— explicaría la puesta en valor de su poética a través del carácter experimental de *Cosmos* (1964).

⁶² Con lo cual no solo la figura del enunciador sino todos los elementos que conforman los textos resultan comprensibles/explicables, al menos de forma parcial, a la luz de la relación que existe entre *identidad social* del agente y su práctica discursiva específica.

⁶³ A estos nombres se suman, a su vez, los de otra tradición selectiva en clave filosófica: fundamentalmente, los de Schopenhauer, Nietzsche y Sartre.

⁶⁴ Como un ejemplo de texto ficcional escrito por Gombrowicz que no se ajusta a su poética sino que más bien se inscribe dentro de otras estéticas cercanas a la representación realista y al cuento sentimental, puede señalarse “Un romance en Venecia”, firmado bajo el nombre de Alejandro Ianka, cuento publicado en *El Hogar* en 1941. A propósito de este tipo de producciones, remitimos de nuevo al testimonio de Roger Pla (véase Rita Gombrowicz, 2008: 48).

⁶⁵ Quienes no solo participan en la traducción al castellano de *Ferdydurke* sino también en otras acciones realizadas por Gombrowicz en el marco de la gestión de su propia competencia.

⁶⁶ La artificiosidad se logra por medio del uso permanente de la metáfora, de largas enumeraciones, de perífrasis, de un vocabulario sonoro. La desmesura o sobreabundancia se manifiesta a través de la representación de una realidad latinoamericana “descomunal” que es construida sobre la base de dos operaciones: 1) la descripción detallada/ exhaustiva de actores, tiempo y espacio y 2) la presentación de los acontecimientos narrados en relación con una dimensión mítica y, por lo mismo, universal.

⁵⁷ Según anota Morales Chavarro (2008), el barroco o “neobarroco” en América Latina se da como un fenómeno de contracultura: la permanente tensión social y política a nivel continental, las crisis sociales y las dictaduras, entre otros aspectos, contribuyen a formular esta estética como una modificación manierista del barroco, “en donde lo afeminado, lo exagerado, lo retorcido –como expresión de lo vacío e inconsistente– toman y marcan unas coordenadas propias y absolutas en las búsquedas y propuestas artísticas de muchos creadores; [...] lo anterior se consolida en la implosión-exploración de nuevas literaturas” (Morales Chavarro, 2008). Es el caso, agrega Morales Chavarro, de autores como Lezama Lima, Carpentier o Sarduy quienes –por medio de la ambigüedad expresada en sus textos– dan cuenta de un regreso o una filiación con la literatura barroca de Quevedo o de Góngora, pero desde perspectivas americanas. Parafraseando a este crítico, puede sostenerse que la unidad indivisible de estos escritores cubanos denota no solo una tendencia literaria en común sino la creación de un universo muy personal, un cosmos literario muy americano y, por eso mismo, cosmopolita. En otras palabras, los autores mencionados encuentran en la estética barroca o neobarroca características de la cultura y de la expresión americana. Véase al respecto, el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” en el que Carpentier sostiene que el legítimo estilo del novelista latinoamericano de esa coyuntura es el barroco (1967).

⁶⁸ Fundada en Cuba por Lezama Lima y Rodríguez Feo. El primer número de la revista aparece en 1944 y constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

⁶⁹ En este sentido y en consonancia con lo expuesto hasta ahora, no puede desconocerse que lo neobarroco como rasgo es fuerte en la obra de Lezama Lima, incluso en libros anteriores a la aparición de la revista *Orígenes* en el año 1944. No obstante, esta estética cobra relevancia cuando, en 1953, Lezama Lima publica *La expresión americana* (ensayos). En este libro, el escritor cubano postula –en consonancia con Carpentier– al barroco como nota característica de la realidad y la identidad continentales, es decir, como la expresión propia de América. En cuanto a la importancia de *Orígenes* como plataforma institucional a partir de la cual los escritores cubanos llevan a cabo la puesta en valor de la estética barroca, caben las siguientes consideraciones: en la revista dirigida por Lezama Lima se expusieron tendencias literarias relacionadas con el lirismo estetizante y el intelectualismo, el clasicismo inclinado hacia el neoculteranismo y algunas corrientes herméticas. Por lo mismo, esta publicación se caracterizó por la ausencia de todo compromiso social lo cual, a su vez, se tradujo en su carácter altamente elitista y le permitió contar entre sus colaboradores con poetas como el español Juan Ramón Jiménez. Según anota María Vázquez, la “revista agrupa a escritores [cubanos] como Eliseo Diego, Cintio Vitier y Virgilio Piñera. [...] Codirige y financia la revista José Rodríguez Feo, que aprovecha sus estudios en Princeton y sus viajes a Europa, para conseguir colaboraciones de autores de peso como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Efraín Huerta, Carlos Fuentes, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse o Pedro Salinas” (Vázquez, 2006). Para una lectura completa sobre las notas particulares de la revista dirigida por Lezama, véase: Vázquez (2006). En relación con la importancia de la estética barroca en Carpentier remitimos a sus ensayos (1967) y a la lectura crítica hecha por González Echevarría (1993).

⁷⁰ Aun cuando, en palabras de Berti, José Bianco –ligado al grupo *Sur*– no se equivoca al afirmar que “Piñera en el fondo ‘no es menos barroco’ que Carpentier o Lezama, [...] [dado que] su barroquismo no proviene del estilo sino de ‘la acción misma’ de sus ficciones” (Berti, 2001).

⁷¹ Recordemos que estos escritos –recogidos más tarde en la obra monumental que es su *Diario* (1953-1969) y reproducidos parcialmente en *Diario Argentino*– comienzan a ser producidos por el autor de *Ferdydurke* hacia 1953, a pedido de Jerzy Giedroyc, director de la revista *Kultura*. Inicialmente, dichos textos fueron publicados de manera regular en este medio gráfico el cual, en ese momento, aglutinaba a los intelectuales emigrados polacos que vivían en París.

⁷² Por esta razón, sus *Diarios* constituyen un documento invaluable ya que, sin desconocer la auto-construcción operada por Gombrowicz a lo largo de estas páginas, su análisis permite un acercamiento a la situación del escritor polaco y a las condiciones de producción y de recepción de sus obras en distintos momentos de su trayectoria. En tal sentido una de sus traductoras, Bożena Zaboklicka, señala la presencia recurrente de comentarios en los que el agente destaca la importancia del *Diario* como medio de expresión en el que puede hablar de su escritura y corregir a aquellos críticos que no saben cómo leerlo.

⁷³ Por lo mismo, la lucha por la autenticidad radica en imponer al otro la visión que uno tiene o construye de sí. En palabras de Zaboklicka, el *Diario* como “obra de autocreación es justamente una batalla librada por el autor por conseguir que su visión desde fuera sea la que él desea y que no esté deformada por la mirada del otro” (Zaboklicka en Gombrowicz, 2005: 9).

⁷⁴ Acerca de sus relaciones con algunos de estos referentes del medio local, dice Piñera: “Por medio del poeta Carlos Mastronardi, conoce a Borges, Mallea, Sabato, Silvina Ocampo, Capdevila, Martínez Estrada, Bioy Casares, etc. No tuvo buen éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban y, justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz” (Piñera en Grinberg, 2004: 29-30). Sobre este tema, véanse también los testimonios recogidos por Rita Gombrowicz y citados en varios momentos de trabajo, sobre todo, los de Mastronardi, Roger Pla y Silvina Ocampo (Rita Gombrowicz, 2008).

⁷⁵ Junto a una nueva publicación del relato “Filifor forrado de niño” de Gombrowicz, encontramos los artículos que siguen: “24 años de silencio”, Miguel Grinberg; “Witoldo”, Jorge Vilela y “Gombrowicz de Polonia, Ferdydurke de sí mismo”, Jorge Di Paola. Asimismo, entre los textos anteriores a la salida del escritor polaco del escenario argentino en abril de 1963 se destacan: “Witold Gombrowicz. Ese otro gran desconocido”, Pat Leroy (publicado en *Clarín* el 8 de enero de 1961); el ya citado “Reside en Buenos Aires un renombrado escritor polaco”, Jorge Calvetti (publicado en *La Prensa* el 20 de julio de 1962) y, finalmente, “Gombrowicz, genio desconocido”, Miguel Grinberg (publicado en *La Razón* el 30 de marzo de 1963).

⁷⁶ En 1967 a Gombrowicz le otorgan el “Premio Internacional de Literatura”, también llamado “Premio Formentor” precisamente por *Cosmos*, la última novela escrita durante el “período argentino”. Para tener una clara noción del alcance de este reconocimiento basta con señalar que, en 1961, Borges recibe el mismo premio y lo comparte con un escritor de la talla de Samuel Beckett (Prieto, 2006: 301).

⁷⁷ Entre estos se destaca uno sin firma publicado en *La Nación* el 9 de mayo de 1965 titulado “Redescubrimiento de Gombrowicz” y otro, también sin firma, publicado en *La Razón* el 3 de octubre de 1965 titulado “Witold Gombrowicz, el autor polaco que vivió en Buenos Aires casi ignorado, ahora es el escritor mimado de la crítica europea”. Según refiere Rússovich (2000), la consagración local de Gombrowicz comienza a proliferar desde 1964 y no ha cesado: “A partir de esos años los testimonios sobre el escritor así

como los aportes críticos proliferan, tanto en Argentina como fuera de ella. En 1968 Virgilio Piñera publica 'Gombrowicz por él mismo' en La Habana; Eduardo González Lanuza comenta su diario argentino (sic) en *Sur*. Los incesantes trabajos de Germán García, que culminan en su libro de 1992, *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*, y las reflexiones de Ricardo Piglia y Juan José Saer de 1989, van añadiendo aspectos significativos de su incidencia en el proceso literario argentino" (p. 372). A esta constelación de trabajos críticos sobre el universo ficcional gombrowicziano, entre otros, podemos agregar: David (1998); Gusmán (1999); Di Paola (2000); Berti (2001, 2006, 2007); Ísola (2003); Gómez (2004); Grinberg (2004); Tirri (2004a, 2004b); Gasparini (2006); Simic (2006); Piglia (2007, 2008); Premat (2009) y Cardozo (2006, 2007b, 2008a, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d y 2010).

⁷⁸ La reedición de *Ferdydurke* en 1964 es realizada por editorial Sudamericana. Se trata de la misma traducción colectiva hecha bajo la supervisión del comité presidido por el cubano Virgilio Piñera y publicada en 1947. El texto incluye como novedad el prólogo escrito por Sabato que se suma al de Gombrowicz. Adviértase cómo, el acceso a una editorial más prestigiosa como Sudamericana junto a la introducción de Sabato –al mismo texto publicado por editorial Argos que antes había cuestionado duramente– señala el cambio en las condiciones de recepción de la poética gombrowicziana en nuestro país y la progresiva puesta en valor de esta literatura.

⁷⁹ En tal sentido, hacia mediados de los años sesenta aparecen las primeras versiones en castellano de textos que ya hemos referido en distintos pasajes de nuestro trabajo y que hasta ese momento permanecían inéditos en nuestra lengua: *La Seducción* (1965) y *Cosmos* (1969) ambas publicadas en Seix Barral; *Diario Argentino* (1968), en Sudamericana; *Ivonne, princesa de Borgoña* (1968), en Cuadernos para el diálogo y *Transatlántico* (sic) (1971), en Seix Barral. Asimismo, entre las obras consideradas menores se destaca la reedición de *El matrimonio* (1973) en Seix Barral y la publicación de *Bakakai* (1974) en Barral. Ya, entrados los ochenta, se publican *Peregrinaciones Argentinas* (1987) y *Diario I y II* (1989), todos en Alianza.

⁸⁰ Esto último explica por qué Aira, al hablar de la práctica escrituraria de Osvaldo Lamborghini –caracterizada por su condición heterodoxa, marginal, anti-realista y abstracta; por estar atravesada por el imperativo de la transgresión y las imposibilidades de traducción–, señala que solo es comparable con la literatura de Arlt y de Gombrowicz puesto que son los únicos antecedentes posibles en la literatura argentina de siglo XX (Aira en Lamborghini, 1988: 7).

Conclusiones

Como señalamos al comienzo de nuestro trabajo, la lectura de los textos que conforman la novelística de Witold Gombrowicz pone de manifiesto en ellos la recurrencia de un “yo” enunciador que se presenta a sí como una proyección del escritor polaco y que, por lo mismo, aparece auto-designado de forma homónima a él. La remisión al nombre propio del autor resulta significativa ya que instala el problema de las relaciones que se establecen entre las características de estos discursos —entre ellas la construcción de la figura del enunciador— y el agente social que realiza esta práctica discursiva específica que se inscribe en el ámbito de la literatura. En consonancia con este primer problema, aparece también aquel que indaga sobre las características de la relación que, de manera general, se establece entre discurso y sociedad. En este punto y conforme a lo que hemos dicho, las formulaciones hechas por Costa-Mozejko (2001, 2002) permiten ir más allá de los isomorfismos que conciben este vínculo a través de relaciones que hablan de reflejo, refracción u homología. A la luz del marco teórico elegido, entendemos la relación entre Gombrowicz-agente y su novelística en los términos de coherencia dado que las características de toda práctica discursiva, entre ellas la construcción de la figura del enunciador, “se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas” (Costa-Mozejko, 2002: 14).

Al ubicarnos en el campo literario argentino de mediados de siglo XX se hace visible una singularidad que está en la base de *Ferdydurke* (1937), la primera novela de Gombrowicz escrita y publicada originalmente en Polonia: esta obra es producida por el agente social homónimo en condiciones que remiten al campo literario polaco de entreguerras y sus reglas de juego. No obstante, si se tiene en cuenta que la difusión de *Ferdydurke* en lengua castellana en el año 1947 se produce

con Gombrowicz en la Argentina —en un determinado momento de su trayectoria durante el período 1939-1963 y en el marco de la gestión de la propia competencia para ser reconocido e incorporado en el escenario literario de nuestro país—, la existencia del texto y su recepción en el medio local autoriza un análisis del que pueden inferirse características que favorecen su legibilidad en condiciones distintas, entre ellas algunas que remiten al escenario polaco de origen. Al mismo tiempo, este análisis permite además señalar/aprehender aspectos que hacen a la especificidad de la obra gombrowicziana en su conjunto. Y puesto que tanto la traducción al castellano de *Ferdydurke* como la escritura durante el “período argentino” del resto de las obras que conforman su novelística pueden entenderse como parte de las estrategias de gestión de la propia competencia realizada por Gombrowicz una vez instalado en la Argentina, el problema planteado al comienzo de la investigación tiene que ver con los modos en que el escritor polaco gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo desconocido. Tal interrogación, a su vez, se tradujo en tres preguntas que oportunamente formulamos así: 1) ¿Qué características de *Ferdydurke* —producido en el campo literario polaco de la década del treinta— resultan legibles en nuestro país? 2) ¿Qué ocurre con esas características que favorecen la legibilidad de esta primera novela en condiciones distintas a las de su producción en el resto de los textos que completan la novelística de Gombrowicz escrita en la Argentina? 3) ¿Hasta qué punto estas novelas —junto con la poética que las sustenta— se inscriben directamente en el proceso de gestión en el escenario local y resultan eficaces en relación con su reconocimiento posterior en nuestro país?

Frente a este problema general y a los interrogantes formulados a continuación de él, por un lado, y tras el análisis del universo ficcional gombrowicziano y de sus condiciones de producción, por el otro, podemos realizar las siguientes consideraciones:

- 1) El análisis de *Ferdydurke* pone de manifiesto la recurrencia de operaciones que apuntan a una generalización y, por lo mismo, favorecen la legibilidad de esta novela en condiciones distintas a las de producción en el escenario polaco de entreguerras. Básicamente se trata de oposiciones que estabilizan su lectura y al mismo tiempo lo inscriben en la dimensión de lo universal: nacionalismo/universalidad en las referencias a la literatura, madurez/inmadurez en la existencia humana, naturaleza/cultura (y por extensión, el problema de la forma), etc. cons-

tituyen una serie de dicotomías que resultan reconocibles al receptor ajeno al escenario polaco de origen donde se escribe la novela. Estas operaciones que acabamos de señalar, funcionan de manera complementaria a otras, también presentes en *Ferdydurke*, que aseguran su legibilidad y que son extensibles al resto de sus novelas.

Al pensar en cómo —una vez en la Argentina— Gombrowicz gestiona sus recursos para ingresar a un sistema literario para el cual es un completo extraño, no puede desconocerse que la publicación y difusión en castellano de *Ferdydurke* en 1947 deviene en una de las principales acciones realizadas por el agente. De ahí la importancia de reconocer/identificar qué características de esta novela resultan legibles en nuestro país y qué ocurre con ellas al compararlas luego con los rasgos presentes en el resto de las novelas escritas por Gombrowicz en la Argentina.

• 2) Las operaciones que apuntan a lo universal que reconocíamos en *Ferdydurke* y que favorecen su legibilidad en el escenario local se mantienen, se matizan y se expanden con variantes en *Trans-Atlántico* (1953), *La Seducción* (1960) y *Cosmos* (1964). La legibilidad tanto de *Ferdydurke* como del resto de la novelística gombrowicziana se funda, además, en tres elementos principales: a) La construcción de sí mismo como escritor profesional en donde el “yo” de manera constante se apoya —según sus palabras— en la propia experiencia. b) La verosimilitud de las novelas¹. Y, c) La transposición de su práctica escrituraria a una isotopía estética donde esta es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas reconocidas en esa época tanto en nuestro país como en el extranjero.

• 3) Al abordar en las novelas las estrategias discursivas empleadas en la configuración del enunciador, las notas más significativas de esta operación están relacionadas principalmente con la ostentación de un “saber” y un “saber hacer” ligados a la literatura y pueden sintetizarse del siguiente modo:

En primer lugar, se trata de un sujeto textual que se construye a sí mismo como un hombre de letras. En *Ferdydurke*, *Trans-Atlántico* y *La Seducción* esta articulación es manifiesta, mientras que en *Cosmos* la configuración de quien enuncia los hechos se da de manera tangencial puesto que Gombrowicz se instala en un tiempo anterior al del oficio de escritor, en su período de “estudiante”. Este hecho, no solo no impide los pronunciamientos sobre la práctica de la literatura sino que también da cabida a una serie de saberes ligados con dicha práctica como la pe-

ricia en la construcción del discurso literario. En el conjunto de las novelas se advierte un denso sustrato de saberes atribuidos al enunciador. Tales saberes van desde la lógica del relato policial hasta la referencia a elementos, tópicos, motivos, movimientos estéticos, géneros, autores y obras de la literatura universal.

En segundo lugar, al avanzar en las competencias en el orden del saber del enunciador se hace manifiesto que, a la par de la constelación de pensadores en clave filosófica que reconocemos en *Ferdydurke*, tenemos que sumar otros nombres cuyas formulaciones se traducen en motivos de escritura, reflexión y discusión. Estos nombres propios mueven al sujeto textual a entablar una polémica con ellos ya que de manera repetida sale al cruce de diversas doctrinas o sistemas de pensamiento, ya sea a través de la discusión de algún problema, ya sea a partir de la recuperación de algunos autores —Sartre, Nietzsche, Schopenhauer— para operar reajustes, profundizar temas o introducir algunos matices en su reflexión. Por esta vía, a la recurrencia de las ideas básicas del existencialismo en filosofía y de las formulaciones de Sartre plasmadas en *El ser y la nada*; a la discusión planteada con el Nietzsche de *La genealogía de la moral* y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, debemos sumar otros saberes que alimentan las polémicas del enunciador. Hablamos de una serie de conocimientos que subyacen a las consideraciones hechas sobre las posibilidades de una “filosofía no-erótica” como la propuesta por Kant y Hegel y sobre algunos problemas concernientes a las teorías de la representación tales como el estatuto de lo real, el problema de la forma y del sentido, la necesidad existente de instaurar un orden frente al caos y la mirada frente a lo naturalizado en la cultura como los mandatos éticos y morales. Junto a estos saberes, también encontramos otros relacionados con los modos de conocimiento, las limitaciones de la razón y de la mirada y, finalmente, las astucias de la lógica en su afán por aprehender el mundo. De esta forma, tanto los saberes referidos a la práctica de la literatura como aquellos ligados a la filosofía están orientados a dar cuenta de una competencia y legitimidad mayores del enunciador —en tanto simulacro de Gombrowicz-agente— frente a otros enunciadore²s con quienes se disputa cuáles son los modos valiosos de hacer literatura. Y aquí, tal como apuntamos en su momento, los prólogos devienen en la plataforma por excelencia para discutir con la crítica especializada o las “tías culturales” y para establecer una relación de proximidad con el destinatario.

En esta dinámica de proponer/imponer sentidos considerados valiosos, los saberes encauzados por el sujeto textual a exhibir una competencia mayor en relación con aquellos enunciadore con quienes se disputa el “poder de la palabra”, constituyen solo un aspecto de este juego de relaciones. Por consiguiente, los saberes que acabamos de referir funcionan como correlato de un segundo aspecto entendido también como medio de configurar su competencia frente a los demás y asegurar la legibilidad de su novelística: hacemos referencia a la construcción de un enunciado verosímil cuya eficacia frente al enunciatario y sus posibilidades de influir en él y de cautivarlo residen, precisamente, en la adecuación a lo ya conocido en el “texto general” de la cultura. Con lo cual arribamos al segundo elemento que también contribuye a fundar la legibilidad de las novelas, es decir, a los procedimientos de verosimilización presentes en ellas.

- 4) Al focalizar en estas estrategias y examinar cuáles son las constantes y las novedades introducidas en el empleo de los recursos de veridicción, estamos en condiciones de sostener las siguientes afirmaciones:

- a) No cabe duda de que el discurso literario y el filosófico —entendidos como intertextos/interdiscursos— son una constante que contribuye a estabilizar los enunciados tanto a nivel de contenido como en lo relacionado con la forma y las cuestiones de género. Esta operación, al mismo tiempo, permite visualizar en las novelas una serie de matices que introducen filiaciones específicas entre cada texto y los dominios disciplinares mencionados. De esta manera, si el común denominador de la novelística gombrowicziana es el sustrato de la filosofía existencialista, también es posible reconocer particularidades o acentuaciones que se manifiestan en cada texto. Igualmente, a la par de la filiación con los postulados de las vanguardias artísticas del siglo XX, en especial, con el *expresionismo alemán*, hay notas particulares que diferencian las novelas e introducen matices: por ejemplo, mientras que *Trans-Atlántico* solo es legible a partir de la estética barroca, el policial es el recurso utilizado para enmarcar la última aventura en *Cosmos*. Al tiempo que en ambas novelas subyacen los procedimientos experimentales y los juegos de lenguaje, por el contrario, en *La Seducción*, la escritura vuelve a formas más simples, a la novela clásica o “novela de provincias al estilo polaco” (S: 14), en un afán por simplificar las operaciones de lectura. Junto a las relaciones trazadas con el dominio de la literatura y de la filosofía

mencionadas hasta aquí, también en el conjunto de novelas podemos señalar, a modo de síntesis, otras presencias significativas como las de Rabelais, Dickens, Goethe, Dante o bien, la filosofía de Spinoza, Kant, Hegel, Marx, y el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*. En definitiva, se trata de la confluencia de postulados tomados de la literatura y de la filosofía que, entendidos aquí como condiciones interdiscursivas de producción, vienen a asegurar un sentido y favorecen la legibilidad de los textos estudiados. Por lo mismo, constituyen los dos grandes interdiscursos que intervienen en la construcción de las novelas en la medida en que ellas pueden ser consideradas verosímiles.

b) En sintonía con la afirmación hecha en el punto anterior, hay un elemento auto-referencial constante que también vuelve legibles las novelas a tal punto que se conectan entre sí. En tal sentido, no solo se repiten algunos motivos a nivel de lo anecdótico sino que *La Seducción* es presentada como “un caso, particularmente irritante, del mundo ferdydúrqico” (S: 13) en alusión directa a *Ferdydurke*. Volviendo a la recurrencia de motivos de un texto a otro, como ejemplos, puede pensarse en el problema de la moral y de los mandatos culturales; en el desdoblamiento operado en el “yo” protagonista quien es secundado en sus acciones por una suerte de *alter ego* (Fryderyk, Fuks o el Puto, según la novela) que cruza los límites de lo instituido y que enuncia aquello que no puede decirse abiertamente; o bien, por último, en el tópico del viaje o recorrido que hace el protagonista desde lo urbano hacia la campiña, las zonas rurales o las afueras de la ciudad.

c) La referencia a interdiscursos de la “cultura general” o “universal” como lo jurídico, lo histórico, lo político, lo religioso o el psicoanálisis, por mencionar solo algunos, también constituye una invariante en las estrategias de veridicción. No obstante, en las conexiones con cada uno de esos interdiscursos, se introducen expansiones y matices. Asimismo, en conexión con este intertexto general de la cultura, no deben perderse de vista la recurrencia de otras operaciones de veridicción como las relacionadas con el anclaje referencial por medio de topónimos o nombres propios geográficos; la utilización de alusiones temporales como las estaciones del año e incluso, la referencia a fechas concretas; la construcción de ámbitos naturales en donde se desarrollan las historias en consonancia con las estaciones del año y sus condiciones meteorológicas; la recurrencia en los modos de designación a través de nombres propios y de roles temáticos o bien, la representación coherente de los personajes

y la permanencia de sus caracteres psicológicos a lo largo del tiempo, entre otros recursos.

d) Tampoco deben dejarse de lado los procedimientos internos puestos en juego para establecer las relaciones de coherencia intratextual en las novelas. En este punto, interesa examinar lo referido a la hipertrofia de lo anafórico y de la repetición, especialmente aquellos aspectos que en su recurrencia no solo aseguran la legibilidad de los enunciados sino que producen efectos particulares de sentido. Esto, habida cuenta de que la redundancia de motivos y preocupaciones ligadas al enunciadador fija líneas isotópicas que se traducen en temas que apuntan a lo general/universal, favorecen la legibilidad de las novelas y no solo caracterizan la escritura gombrowicziana en su conjunto sino que autorizan a hablar de la poética de la forma y de la inmadurez.

- 5) El tercer aspecto que favorece la legibilidad de la novelística de Gombrowicz –esto es, la transposición permanente de dicha práctica escrituraria a una isotopía estética donde esta es presentada como toda una teoría vinculada con las vanguardias y las teorías filosóficas más reconocidas durante el período 1939-1963– está construido sobre la base de la configuración del enunciadador como hombre de letras y de las estrategias de verosimilización que acabamos de recapitular.

A la luz de la concepción del discurso como práctica no debe perderse de vista que en las novelas analizadas tanto las operaciones de autoconstrucción del enunciadador como los recursos de verosimilización identificados en ellas deben ser entendidos en los términos de huellas de un proceso de producción de opciones discursivas realizadas por Gombrowicz-agente –una vez instalado en la Argentina– en el marco de la gestión de la propia competencia durante el período 1939-1963. En tal sentido, dado que el problema formulado pasa por responder a “cómo” Gombrowicz gestiona sus recursos para ser reconocido e incorporado a esa trama de relaciones específica, una vez más, debe insistirse en que la publicación en 1947 de *Ferdydurke* en castellano y su difusión constituye una acción significativa por parte del agente polaco que está orientada a (re)definir su capacidad diferenciada de relación frente a otros interlocutores –ubicados en el interior de este nuevo sistema– para el cual es un completo desconocido. Por esta razón, es que resultaba pertinente preguntarse también qué ocurría con estas operaciones –presentes en *Ferdydurke*– al compararlas con los rasgos que caracterizan al resto de la novelística gombrowicziana escrita en la Argentina.

Ahora bien, en este punto no puede dejarse de lado una singularidad que está en la base de estas novelas escritas en nuestro país: aun cuando la opción por conservar, matizar o no aquellas operaciones que favorecen la legibilidad de sus textos en condiciones distintas puede ser entendida como un modo en que Gombrowicz gestiona su competencia o *identidad social* a partir de la propia experiencia y de las percepciones que tiene acerca de lo posible, pensable y accesible para él en el escenario argentino, la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el escenario local. En consonancia con esto, si se atiende al lugar de Gombrowicz dentro del sistema de relaciones del que participa en la Argentina –pese a poder definir su *identidad social* en él–, solo estamos en condiciones de explicar y comprender parcialmente su práctica discursiva específica. No obstante, reconstruir esta trama de relaciones en el ámbito de la literatura local de mediados de siglo XX constituye un aspecto importante para proponer una respuesta al problema planteado en nuestra investigación. Como señalamos, Gombrowicz ingresa en el campo literario argentino en 1939 y se ubica en sus márgenes. En ese contexto el escenario local comienza a ordenarse paulatinamente en torno a la mítica revista *Sur*, el suplemento literario de *La Nación* y lo que hemos designado el “imperio malleísta”. Sin embargo, al abandonar el país en abril de 1963 dicho escenario es diferente: no solo el imperio de Mallea es relevado a mediados de los años cuarenta por un nuevo modelo de escritura promovido por algunos escritores afines a *Sur* –en lo que Martín Prieto llama la “operación Borges” (Prieto, 2006)– sino que, de cara a los años sesenta, se produce la aparición de nuevos agentes que desplazan la revista dirigida por Victoria Ocampo e instalan un debate teórico, estético y político inédito en nuestro país. Hacemos referencia a los jóvenes de la “*nueva izquierda intelectual*” (Terán, 1993) o “*nueva intelligentsia*” (Sigal, 2002), especialmente a los agentes agrupados en *Contorno* (1953-1959) ya que esta revista deviene en ícono de un proceso en el cual –desde distintas plataformas institucionales– se impulsa todo un sistema de lecturas y discusiones teóricas/políticas inéditas en esa coyuntura histórica.

De forma paralela a estos re-posicionamientos en el sistema de la literatura argentina comprendida entre fines de la década del treinta y mediados de los años sesenta que, de manera sucinta, hemos intentando recuperar encontramos que Gombrowicz permanentemente se ubica en

una posición marginal en relación con las instancias locales de consagración. En consecuencia, si de lo que se trata es de indagar sobre las formas en que el autor de *Ferdydurke* gestiona sus recursos para ser reconocido e incorporado en un ámbito específico, no cabe duda de que la posición marginal que Gombrowicz ocupa en la trama de relaciones de la literatura argentina comprendida entre 1939-1963 constituye una de las piedras angulares para poder resolver nuestro problema. Esto habida cuenta de que tal ubicación en el sistema local deviene en uno de los principios de explicación de sus intervenciones en la arena pública y de su práctica discursiva por medio de una escritura ficcional entendida también como uno de los modos del escritor polaco de gestionar la propia competencia. Así, al poner de relieve tanto esta posición marginal que Gombrowicz ocupa en el campo literario local a lo largo de todo el “período argentino” como la eficacia acotada y relativa derivada de la gestión de su competencia, hallamos una serie de opciones realizadas por el agente social que guardan relación con estas condiciones de producción y, por lo mismo, encuentran un principio de explicación parcial en ellas: a) La opción recurrente por construirse en las novelas analizadas como un enunciador asociado al rol temático de escritor profesional responde, precisamente, a una estrategia según la cual Gombrowicz busca definir y reafirmar su *identidad social* en la práctica de la literatura tanto en nuestro país como después en el circuito europeo³. b) La auto-configuración en su novelística como un escritor heterodoxo y polemista guarda relación con toda una serie de mecanismos y procedimientos desplegados por el escritor polaco para fundar su autoridad en aquellos temas sobre los que discute y polemiza con los demás. En la mayoría de los casos, tales voces representan la posición asumida no solo por otros agentes intelectuales con gravitación en el sistema de relaciones en el cual Gombrowicz pretende inscribirse y quiere ser reconocido en cada caso sino también la de aquellos agentes que encarnan la crítica literaria y las instituciones con capacidad de consagrar escritores. c) En cuanto opción, este auto-construirse en los términos de escritor díscolo, polemista y provocador responde al gesto típico valorado por la vanguardia cuando, desde posiciones marginales, irrumpe en el campo intelectual del cual forma parte no solo para negar su legalidad y las formas consagradas de hacer literatura que imperan en él sino también para lograr que se imponga una norma propia y distinta, considerada como la más valiosa a la hora de escribir⁴. d) La auto-percepción de Gombrowicz de

la eficacia acotada y relativa derivada de la gestión de su competencia en el escenario argentino tras la publicación de *Ferdydurke* en 1947 lo mueve poco tiempo después, hacia inicios de los años cincuenta, a reorientar sus acciones y sus recursos. Se trata de una serie de opciones y estrategias —no necesariamente conscientes— que tienen que ver con un “construirse afuera”, sobre todo, por vía de los intelectuales polacos exiliados en París y agrupados en la revista *Kultura* a través de los cuales Gombrowicz pone en circulación la novelística escrita en la Argentina y algunos fragmentos autobiográficos que después van a cobrar la forma de su *Diario (1953-1969)*⁵. En otras palabras, estamos frente a un conocimiento de las instancias válidas de consagración y, al mismo tiempo, ante una percepción del agente de su accesibilidad a ellas en la medida en que sabe a quién apelar⁶. De ahí por qué, aun cuando la Argentina y el campo literario de este período son parte de las condiciones de producción que inciden en los textos que conforman la novelística gombrowicziana producida en nuestro país, sostenemos que esta literatura no se inscribe directamente en el proceso de gestión orientado a su posterior reconocimiento en el medio local. De ahí también por qué afirmar que la eficacia de esta práctica discursiva frente al escenario argentino comprendido entre 1939-1963 es relativa y acotada. Entre las razones que permiten fundar lo que acabamos de decir, no puede perderse de vista que pese a haber sido escritas en nuestro país *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* remiten a esa trama de relaciones específica ubicada en el extranjero con sede en París. Tampoco puede desestimarse que el reconocimiento posterior de Gombrowicz en el campo literario argentino comienza a gestarse a principios de los años sesenta, prácticamente al final de su trayectoria y solo una vez que se produce su consagración en el circuito literario europeo. Esta última circunstancia es lo que también permite entender por qué recién hacia mediados de los sesenta comienzan a circular de nuevo en el medio local traducciones de Gombrowicz —como la ya mencionada reedición de *Ferdydurke* del año 1964 con prólogo de Sabato— o bien textos inéditos en castellano como *La Seducción* (1965) y *Cosmos* (1969). e) Al margen de que esta literatura no se inscribe de manera directa en el proceso de gestión orientado a su consagración posterior en el medio local, la novelística escrita por Gombrowicz igualmente responde a una norma y a una poética diferenciadas que se oponen a las formas consideradas valiosas de escribir que imperan en el escenario argentino que va de principios de los años cuarenta a me-

diados de los sesenta, desde el apogeo y auge del grupo *Sur* hasta su ocaso con la irrupción/consolidación de los actores de la nueva izquierda intelectual o franja “contestataria” en nuestro país.

Como acabamos de decir, pese a que la novelística de Gombrowicz posterior a la traducción de *Ferdydurke* en 1947 no se inscribe directamente en el proceso de gestión de la propia competencia orientado a su reconocimiento posterior en nuestro país, no cabe duda de que la Argentina y el campo literario local del período 1939-1963 son condiciones de producción que inciden en las novelas. Por esta razón, como señalamos anteriormente, hay matices o notas particulares introducidos en cada uno de los textos que conforman esta novelística escrita en la Argentina que encuentran un principio de explicación, al menos parcial, al ser relacionados con “el lugar” desde el cual han sido escritos.

Las distintas opciones discursivas señaladas oportunamente al analizar cada una de las novelas escritas por Gombrowicz en la Argentina se complementan con aquellas otras estrategias –también presentes en ellas y en la traducción de *Ferdydurke*– que enunciamos al comienzo de nuestras conclusiones. En conjunto, tanto unas como otras forman parte de la gestión de la propia competencia realizada por el escritor polaco para definir y reafirmar su *identidad social* en la práctica de la literatura y encuentran un principio de explicación parcial al ser relacionadas no solo con la posición marginal que Gombrowicz ocupa en el escenario argentino sino también al considerar su vínculo y participación en esa otra trama ubicada en el circuito europeo. Estas operaciones, sumadas a la configuración de sí como escritor y a todos los enunciados textuales y meta-textuales sobre la escritura presentes en las novelas, al tiempo que configuran un rol creíble como consecuencia del oficio con el que el agente polaco se presenta a esta altura de su trayectoria, especifican también el campo o la trama de relaciones en la que Gombrowicz quiere ser reconocido e incorporado primero en la Argentina, más tarde en Francia.

Y si bien esta configuración como escritor se convierte en una estrategia de autoconstrucción, verosimilización y, sobre todo, de gestión de una competencia que el agente social se asigna a sí mismo desde su llegada a la Argentina en agosto de 1939 –y que, con variantes, mantiene como estrategia a lo largo de su trayectoria– debe insistirse una vez más en que la novelística que sigue a la traducción de *Ferdydurke* (1947) no se inscribe de modo directo en el proceso de gestión orientado a su pos-

terior reconocimiento en el escenario local aunque guarda relación con él. Por lo mismo, aun cuando la Argentina y el campo literario de este período son parte de las condiciones de producción que inciden en los textos que conforman la novelística gombrowicziana producida en nuestro país, la eficacia de esta práctica discursiva frente al medio local comprendido entre 1939-1963 es relativa y acotada. Esto habida cuenta de que, como apuntáramos en otro momento, *Trans-Atlántico*, *La Seducción* y *Cosmos* remiten a una trama de relaciones ubicada en el extranjero y de que el reconocimiento de Gombrowicz en el campo literario argentino comienza a gestarse a principios de los años sesenta, prácticamente al final de su trayectoria y solo una vez que se produce su consagración en el circuito literario europeo. Esta doble pertenencia a dos tramas de relaciones específicas —una en nuestro país, otra en el extranjero— junto con la reorientación de sus acciones y recursos hacia este nuevo objetivo ubicado en Francia a partir de comienzos de los cincuenta, permite explicar parcialmente por qué mientras que algunas prácticas realizadas por Gombrowicz para redefinir su *identidad social* logran reposicionarlo en ese mundillo literario con sede en París, otras desplegadas en el medio local frente a sus pares argentinos durante el primer tramo de su trayectoria —incluso algunas acciones que siguen en lo inmediato la aparición en castellano de *Ferdydurke*— tienen una eficacia acotada y relativa a tal punto que Gombrowicz es ignorado de forma deliberada por la mayoría de los escritores contemporáneos a él. En este sentido, la puesta en valor de su literatura es realizada por los jóvenes escritores del grupo de Tandil poco antes de su viaje a Europa en abril de 1963. Y puesto que tales actores se encuentran ubicados en zonas marginales del campo intelectual argentino de ese momento, reconocer —en consonancia con la crítica internacional— el valor estético de la poética gombrowicziana de la forma y de la inmadurez y construirse como lectores privilegiados de esta literatura no deja de ser una forma de intervenir de manera abierta en un nuevo capítulo de las luchas locales por la imposición de modelos en un contexto en que, hacia comienzos de los años sesenta, el sistema ya ha empezado a organizarse alrededor de la literatura escrita por Jorge Luis Borges en la Argentina y por Julio Cortázar en el extranjero.

Notas

¹ Donde se destaca la recurrencia a oposiciones que apuntan a la generalización y a lo universal.

² Asociados, a su vez, con otros agentes intelectuales y con posiciones sociales dentro de un sistema de relaciones específico en el que Gombrowicz quiere ser reconocido e incorporado, primero en la Argentina y, luego, en Francia.

³ Recuérdese que el autor de *Ferdydurke* nunca obtiene el reconocimiento ni la consagración por parte de las voces autorizadas del campo intelectual de ese momento en nuestro país. Como señalamos al hablar sobre la recepción de Gombrowicz en la Argentina, fueron mayores los “desencuentros” que los “encuentros” con la mayoría de los intelectuales del medio local.

⁴ En filiación con la actitud polémica que Gombrowicz usa como una forma de auto-construcción, puede advertirse cómo precisamente la provocación y el rechazo de lo establecido no solo son principios reconocibles en la elaboración de sus obras sino que guardan una estrecha relación con un “modo de hacer” que valoran las vanguardias. Esto último se conecta no solo con la singularidad de su novelística sino también con una predisposición que tiene que ver con la puesta en valor de una poética y de una escritura experimental como la analizada en nuestro trabajo. En conexión con las vanguardias también puede señalarse otro gesto típico de estos movimientos que se mantiene a lo largo de toda la trayectoria de Gombrowicz: hablamos de la preferencia por establecer su sistema de relaciones con agentes intelectuales jóvenes. Esta preferencia por la juventud al realizar alianzas con sus pares escritores deviene en otro principio de diferenciación del agente al construir su identidad social en el campo y funciona como correlato tanto de la polémica, del escándalo y de la provocación –ya sea al escribir, ya sea en sus intervenciones públicas– como así también de la poética de la forma y de la inmadurez que sostiene su práctica de la literatura.

⁵ De hecho la intensificación en su práctica de la escritura hacia comienzos de los cincuenta por medio de la puesta en valor de una forma de escribir ficción heterodoxa y vanguardista es explicable a la luz de su participación en ese sistema de relaciones en el extranjero que acabamos de mencionar.

⁶ Esto último se conecta, a su vez, con la importancia que en el medio argentino tienen los autores extranjeros, en especial, los franceses. En tal sentido, la percepción de Gombrowicz sobre lo accesible para él incluye también la posibilidad de entrar “en relación” con escritores consagrados en Europa. De ahí la correspondencia que el autor de *Ferdydurke* intercambia con Camus y Buber.

Bibliografía

Bibliografía Marco Teórico

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Angenot, Marc (1986). *Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social*. Traducido por Luis Peschiera, Universidad Nacional de Rosario, Rosario (Argentina), del original: (1984) *Intertextualité, interdiscursivité, discours social. Texte*, N° 2: 101-111. Québec.
- Bajtín, Mijail (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). "Por qué me gusta Benveniste". En *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 205-210). Barcelona: Paidós.
- Benveniste, Emile (1979). *Problemas de lingüística general*, Tomo I y II. México: Siglo XXI.
- Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (2001). *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (2002). "Producción discursiva: diversidad de sujetos". En Teresa Mozejko-Ricardo Costa (Comps.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas* (pp. 13-42). Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, Ricardo; Mozejko, Teresa (2009). *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Culler, Jonathan (1979). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Charaudeau, Patrick (1994). "Le 'contrat de communication', une con-

- dition de l'analyse sémiolinguistique du discours". *Langages, Les analyses du discours en France*. París: Larousse.
- De Man, Paul (1984). "Autobiography as De-facement". En P. De Man, *The Retic of romanticism* (pp. 67-81). New York: Columbia University Press.
- Ducrot, Oswald et al. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Genette, Gerard (1991). *Fiction et diction*. París: Seuil.
- Goffman, Erving (1970). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, Algirdas (1989). *Del sentido II. Ensayos Semióticos*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas (1996). *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla, México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla.
- Greimas, Algirdas; Courtes, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hamon, Philippe (1982). "Un discurso forzado". En Roland Barthes et al., *Poétique du récit* (pp. 119-181). París: Seuil (traducción de Teresa Mozejko para la cátedra de Semiótica Literaria I, Escuela de Letras Modernas, FFyH, UNC, 46 pp.).
- Jakobson, Roman (1975). *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral.
- Kerbrat Orecchioni, Catherine (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Laplantine, François; Nouss, Alexis (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: FCE.
- Lechte, John (2006). *50 pensadores contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- Mozejko, Teresa (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires: Edicial.
- Mozejko, Teresa; Costa, Ricardo (2011). "Entre necesidad y estrategia: La gestión de las prácticas". En C. Ames y M. Carmignani

- (Eds.), *Discurso y sociedad en la Antigüedad grecolatina* (pp. 17-37). Córdoba: Ediciones del Copista.
- Mozejko, Teresa; Costa, Ricardo (Comps.) (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Mozejko, Teresa; Costa, Ricardo (Dirs.) (2007). *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Navarro, Desiderio (Comp.) (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Robin, Regine (1996). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: Serie Cuadernos de posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC, UBA.
- Schopenhauer, Arthur (1985). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Hyspamérica, Vol. I y II.

Bibliografía específica sobre Witold Gombrowicz, su producción escrituraria y la literatura argentina contemporánea del siglo XX*

- Abraham, Tomás (2004). *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Balderston, Daniel *et al.* (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Berti, Eduardo (2001, mayo). “El realismo absurdo y barroco de un cubano genial”. *Suplemento Cultura La Nación*. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial/> [Consulta: 8 de enero de 2010]
- Berti, Eduardo (2006). “La Argentina que adoptó al exiliado”. *Ñ. Revista de Cultura*, N° 124: 7. Buenos Aires.
- Berti, Eduardo (2007). “Una leyenda llamada Luca”. *Ñ. Revista de Cultura*, N° 221: 50-52. Buenos Aires.
- Burgos, Raúl (2004). *Los gramscianos argentinos. Cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Calvetti, Jorge (1962). "Reside en Buenos Aires un renombrado escritor polaco". *La Prensa*, Nº 31745: 6. Buenos Aires.
- Calvino, Ítalo (1992). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Cardozo, Cristian (2002). "Lenguaje y cuerpo en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Consideraciones acerca de las teorías de la representación". En T. Mozejko y R. Costa (Dirs.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas* (pp. 115-162). Rosario: Homo Sapiens.
- Cardozo, Cristian (2006). "Cosmos de Witold Gombrowicz y el borramiento del sujeto en el plano de la escritura: consideraciones a propósito de la imposibilidad del yo". En *Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Discursos Críticos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Semiótica. E-book.
- Cardozo, Cristian (2007a). "Posibilidades de la novela en el cruce política y ficción: Ricardo Piglia y su práctica de la literatura". En R. Costa y T. Mozejko (Dirs.), *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas* (pp. 153-202). Rosario: Homo Sapiens.
- Cardozo, Cristian (2007b). "Witold Gombrowicz, un escritor en las orillas de las dominantes narrativas". *Actas de las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba"*, mayo de 2007. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. E-book.
- Cardozo, Cristian (2008a). "Agente social y estrategias discursivas: *La Seducción* de Witold Gombrowicz como caso". *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*, diciembre de 2008. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. E-book.
- Cardozo, Cristian (2008b). "Avances en la discusión acerca de la construcción de la subjetividad en la literatura contemporánea". En Gabriela País (Comp.), *Actas del I Congreso Internacional de Literatura: arte y cultura en la Globalización* (pp. 172-178), octubre de 2006. Buenos Aires: Editorial La Bohemia.
- Cardozo, Cristian (2009a). "Barroco, vacío y travestismo: notas sobre *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz". *Árbol de Jitara. Revista de literatura y cultura*, Año II, Nº 3: 11-15. Córdoba.

- Cardozo, Cristian (2009b). "Gombrowicz y las operaciones de la crítica literaria contemporánea en Argentina". *Actas del III Congreso Internacional. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, agosto de 2008. Buenos Aires: Departamento de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. E-book.
- Cardozo, Cristian (2009c). "Witoldo en dos tiempos: apuntes sobre a recepción de Gombrowicz en la Argentina". *Actas del VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Temporalidades: El tiempo de los objetos, de los relatos, de las representaciones, de los imaginarios*, noviembre de 2007. Rosario: Asociación Argentina de Semiótica. [En línea] <http://www.bdp.org.ar/facultad/publicaciones/semiotica/CDcongreso.swf>
- Cardozo, Cristian (2010a). "Escrituras en el exilio: lenguas errantes, migraciones y el problema de la traducción". *Actas del Congreso Internacional de Lengua y Literatura Voces y Letras de América Latina y del Caribe en el año del bicentenario*, junio de 2010. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC. E-book.
- Cardozo, Cristian (2010b). "Notas acerca de la verosimilización como condición de legibilidad de la novelística de Witold Gombrowicz". *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representación en Arte, Ciencia y Filosofía*. Vol. VI, Nº 2: 29-51. Córdoba.
- Cardozo, Cristian (2012). "Sobre la construcción del "yo". En *Diario (1953-1969)* y *Diario Argentino de Witold Gombrowicz*". *Actas del II Coloquio Internacional "Escrituras del yo"*, agosto de 2010. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, UNR. [En línea] <http://www.celarg.org/coloquios/index.php>
- Carpentier, Alejo (1967). "Problemática de la actual novela latinoamericana". *Tientos y diferencias* (pp. 5-41). Montevideo: Arca.
- Casas, Fabián (2008). "El (otro) gran diario argentino". *Ñ. Revista de Cultura*, Nº 224: 8. Buenos Aires.
- Cella, Susana (Dir.) (1999). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Volumen 10. Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Ril editores/Melusina editorial.

- David, Guillermo (1998). *Witoldo o la mirada extranjera*. Buenos Aires: Colihue.
- Di Paola, Jorge (2000). "Apéndice: Witoldo el escritor tábano. En *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Vol. 11 (pp. 373-375). Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, Elsa (Dir.) (2000). *Historia crítica de la literatura argentina, La narración gana la partida*, Vol. 11. Buenos Aires: Emecé.
- Fernández, Macedonio (1990). *No todo es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos*. Buenos Aires: Corregidor, Obras Completas, Vol. VIII.
- Fernández, Macedonio (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición Crítica: Ana Camblong-Adolfo de Obieta (Coords.). Madrid: Colección Archivos.
- Fernández, Macedonio (1997). *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, Obras Completas, Vol. III.
- Gandolfo, Elvio (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- García, Germán (1969). "Leer a Gombrowicz". *Los libros*, N° 2: 12. Buenos Aires.
- García, Germán (1992). *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*. Buenos Aires: Atuel.
- Gasparini, Pablo (2006). *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gombrowicz, Rita (2008 [1984]). *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Gombrowicz, Witold (1968 [1935]). *Ivonne, princesa de Borgoña*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Gombrowicz, Witold (1973 [1948]). *El matrimonio*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold (1982a [1960]). *La Seducción*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold (1982b [1939]). *Los Hechizados*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Gombrowicz, Witold (1985 [1937]). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gombrowicz, Witold (1986 [1953]). *Transatlántico* (sic). Barcelona: Anagrama.
- Gombrowicz, Witold (1987 [1987]). *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza. Traducción de Bozena Zaboklicka y Francesc Miravittles.
- Gombrowicz, Witold (1999 [1999]). *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Gombrowicz, Witold (2000 [1957]). *Bakakai*. Barcelona: Tusquets.
- Gombrowicz, Witold (2001a [1997]). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona: Tusquets.
- Gombrowicz, Witold (2001b [1968]). *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gombrowicz, Witold (2004a [1964]). *Cosmos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold (2004b [1937]). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral. Traducción del polaco de Witold Gombrowicz.
- Gombrowicz, Witold (2004c [1953]). *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold (2005 [1957, 1962 y 2005]). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold (2006 [1955]). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.
- Gómez, Juan Carlos (2004). *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona.
- Gómez, Juan Carlos (2008). "Witold Gombrowicz y François Bondy". *Revista literaria virtual Azul@rte* [En línea] <http://www.revista-literariaazularte.blogspot.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2011]
- González Echevarría, Roberto (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México: UNAM.
- Gramuglio, María Teresa (2004). "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura". En *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9 (pp. 93-122). Buenos Aires: Emecé.

- Grinberg, Miguel (1963). "Gombrowicz, genio desconocido". *La Razón*, N° 19478: 6. Buenos Aires.
- Grinberg, Miguel (2004). *Evocando a Gombrowicz*. Buenos Aires: Galerna.
- Gusmán, Luis (1999). "El demonio de la forma". [En línea] <http://www.literatura.org/> [aparecido en *Clarín* el 25 de julio de 1999].
- Gusmán, Luis (2006). "¿Qué significó Gombrowicz en los 60?". *N. Revista de Cultura*, N° 124: 8. Buenos Aires.
- Ísola, Laura (2003). "Escrituras del exilio: Gombrowicz en Buenos Aires". En Fernando Bravo, F. Garramuño y S. Sosnowski (Eds.), *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (pp. 175-184). Madrid-Buenos Aires: Alianza.
- Lafleur, Héctor; Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando (2006). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo loco.
- Lamborghini, Osvaldo (1988). *El Fiord*. En *Novelas y cuentos* (pp. 17-34). Barcelona: del Serbal.
- Leroy, Pat (1961). "Witold Gombrowicz. Ese otro gran desconocido". *Clarín* (pp. 20-22). Buenos Aires.
- Matamoro, Blas (1989). "La Argentina de Gombrowicz". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 469-470: 271-279. Madrid.
- Morales Chavarro, Winston (2008, 29 de marzo). "¿Existe un Neobarroco latinoamericano?". *Winston Morales Blogspot*. [En línea] <http://www.winstonmorales.blogspot.com.ar> [Consulta: 16 de febrero de 2011]
- Narcejac, Thomas (1958). *Le roman policier*. En Elvio Gandolfo (2007), *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- Nietzsche, Friedrich (2006). *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Gradifco.
- Olguín, Sergio; Zeiger, Claudio (1999). "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia"; "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo". En Susana Cella (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10 (pp. 359-402). Buenos Aires: Emecé.

- Piglia, Ricardo (1993). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Piglia, Ricardo (1996). *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piglia, Ricardo (2007). "El escritor como lector" (10 de octubre de 2007) [Archivo de video] [En línea] <http://www.casamerica.es/opinion-y-analisis-de-prensa/conosur/elogio-de-la-lentitud/ricardo-piglia-en-vivamerica-10-10-07/> [Consulta: 8 de enero de 2010]
- Piglia, Ricardo (2008). "Elogio de la lentitud". *N. Revista de Cultura*, Nº 226: 6-8. Buenos Aires.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Romero, José Luis (2008). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Rússovich, Alejandro (2000). "Gombrowicz en el relato argentino". En *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Volumen 11 (pp. 361-377). Buenos Aires: Emecé.
- Sabato, Ernesto (1964). "Prólogo a la edición Argentina". En W. Gombrowicz (2004), *Ferdydurke* (pp. 7-14). Buenos Aires: Seix Barral, Traducción del polaco de Witold Gombrowicz.
- Saer, Juan José (1989). "La perspectiva exterior. Gombrowicz en Argentina". *Punto de Vista*, Nº 35: 11-15. Buenos Aires.
- Sáitza, Sylvia (Dir.) (2004). *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9. Buenos Aires: Emecé.
- Sandauer, Arthur; Cano Gaviria, Ricardo (1972). *Sobre Gombrowicz*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria". En D. Balderston et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 30-59). Buenos Aires: Alianza.
- Sarlo, Beatriz (1997). "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". En C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 211-260). Buenos Aires: Ariel.
- Sigal, Sivia (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Simic, Charles (2006). "El polaco corrosivo". *N. Revista de Cultura*, Nº124: 6-8. Buenos Aires.
- Stratta, Isabel (2004). "Documentos para una poética del relato". En S. Saítta (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Vol. 9 (pp. 39-63). Buenos Aires: Emecé.
- Tarcus, Horacio (1999). "El corpus marxista". En S. Cella (Comp.), *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*, Vol. 10 (pp. 465-500). Buenos Aires: Emecé.
- Tarcus, Horacio (Ed.) (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- Tcherkaski, José (2004). *Las cartas de Gombrowicz*. Buenos Aires: Catálogos-Siglo XXI.
- Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Tirri, Néstor (2004a). "Gombrowicz y Polonia". *La Nación* (p. 3). Buenos Aires.
- Tirri, Néstor (2004b). "Witold Gombrowicz. Sueños del príncipe exiliado". *La Nación* (p. 5). Buenos Aires.
- Vázquez, María Ángeles (2006, 7 de abril). "Revista *Orígenes* de Cuba". *Las vanguardias en nuestras revistas*. [En línea] http://www.cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_06/07042006_02.html [Consultada: 16 de febrero de 2012]
- Wilson, Patricia (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Notas

* En el caso de Gombrowicz, se consigna entre corchetes la fecha de la primera edición de los textos en su lengua original, en su mayoría el polaco. Queda entre paréntesis la fecha correspondiente a la edición en castellano citada en nuestro trabajo.