

**Gombrowicz, su diario oficial, el diario secreto, la identidad, el principio de  
incertidumbre, su mujer y su amante<sup>1</sup>**  
**Gombrowicz, his official diary, the secret diary, the identity, the uncertainty  
principle, his wife and his lover**

Nicolás Hochman<sup>2</sup>

Universidad de Buenos Aires

**Resumen**

En este trabajo busco discutir acerca de la identidad en Witold Gombrowicz, a partir de la pregunta: ¿quién es Gombrowicz? Para eso trabajo con sus obras de ficción, sus textos autobiográficos y lo que otros dijeron de él. No me interesa dar una respuesta biografista, ni contestarla centrándome en todo lo que ya se dijo y escribió sobre él, que es mucho y muy variado, sino problematizando esto desde otro lugar, triangulando al Gombrowicz de sus obras de ficción, al Gombrowicz de sus textos autobiográficos y al Gombrowicz atravesado por los otros. Para esto, voy a partir de nueve premisas, todas categóricas e igualmente discutibles.

**Palabras clave:** Gombrowicz; identidad; diarios.

**Abstract**

In this work I aim to discuss Witold Gombrowicz' identity, starting with the question, Who is Gombrowicz? For this purpose, I examine his works of fiction, his autobiographical texts, and what has been said about him. It is not my intention to provide a biography-based answer, or an answer drawing on everything that has been written or said (abundantly and diversely) about him, but instead approaching the question from a three-part perspective: the Gombrowicz of his fictional work, the Gombrowicz of his autobiographical texts, and Gombrowicz as seen by others. My starting point consists of nine premises, categorically expressed but at the same time open to discussion.

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue publicada en *Basta ya de obras inocentes*. Dall'Oste y Di Paolo (2020): 170-185.

<sup>2</sup> Nicolás Hochman (Buenos Aires, 1982) es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y Profesor y Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata, con un posgrado en Comunicación y Gestión Cultural (FLACSO). Fue becario de CONICET, la UNMdP y el Fondo Nacional de las Artes. Es director de la productora cultural Una Brecha y el Congreso Gombrowicz, y presidente de la asociación civil Grupo Heterónimos. Dio clases en la UNMdP y el posgrado de la Universidad de La Plata, y desde 2010 coordina un taller literario. Fue consejero editorial de la revista *Lamujerdemivida* y director de *Witolda. Revista de la persistencia*. Es autor de la novela *Los Casquivanos* y del ensayo *Incomodar con estilo. El exilio de Gombrowicz en Argentina*.

**Keywords:** Gombrowicz; identity; diaries.

Mi objetivo con este artículo es problematizar una serie de temas en torno a la cuestión identitaria en Gombrowicz. Más precisamente, lo que me moviliza es una pregunta puntual: ¿quién es Gombrowicz? No me interesa dar una respuesta biograficista, ni contestarla centrándome en todo lo que ya se dijo y escribió sobre él, que es mucho y muy variado, sino problematizando esto desde otro lugar, triangulando al Gombrowicz de sus obras de ficción, al Gombrowicz de sus textos autobiográficos y al Gombrowicz atravesado por los otros. Para esto, voy a partir de nueve premisas, todas categóricas e igualmente discutibles.

Premisa 1: Gombrowicz miente todo todo el tiempo.

Tengo que hacer una aclaración preliminar: cuando hablo de mentir no estoy intentando hacer una metáfora o alguna maniobra semántica. Cuando digo que Gombrowicz miente intento decir que Gombrowicz realmente miente. No me preocupa en absoluto el juicio moral que se pueda hacer sobre esto, sino que me interesa ocuparme de esas mentiras para ver en qué consisten, cómo están hechas, para qué las usa, y cómo. Porque creo que esas mentiras son constitutivas de muchas de las cosas que Gombrowicz hizo después.

Hay veces en las que Gombrowicz hace explícitas sus mentiras. Tres ejemplos del *Diario*:

... estoy impregnado de mentira hasta la médula. (2005: 276)

... este frío menosprecio que llevo en mí es tan fuerte, que no lo puedo ocultar en este diario, donde no me gustaría mentir demasiado. (2005: 307)

Al empezar *Trans-Atlántico*, yo no tenía ni idea de que me llevaría a Polonia, sin embargo, cuando esto sucedió, traté de no mentir –de mentir

lo menos posible– y de aprovechar la ocasión para desahogarme...  
(2005: 122)

Podríamos pensar que es parte del juego, y estaría bien que así fuera. Pero en general Gombrowicz no avisa, no le pide al lector que esté atento, cosa que es válida también.

Particularmente hay una mentira que a mí me gusta mucho pensar como inaugural, que me parece muy importante en todo lo que vino después. Y es que Gombrowicz siempre dijo que tuvo que quedarse en Argentina porque, antes de que el Chrobry zarpara de vuelta, Hitler invadió Polonia y se cerraron las fronteras. Y resulta que no, que Gombrowicz alteró unos días las fechas. Que en realidad subió al barco con las valijas, se arrepintió, bajó, el barco se fue el 28 de agosto, y la guerra empezó el 1 de septiembre. Son cuatro días, casi nada. Pero la diferencia entre presentar las cosas de una manera y otra son muy significativas.

¿Por qué Gombrowicz dice entonces lo contrario (algo que se repite hasta el día de hoy para explicar por qué tuvo que quedarse en Argentina, a la fuerza)? ¿Qué ganaba con eso? ¿Por qué no contar cualquier otra versión? No lo sabemos, pero podemos hacer conjeturas. Pau Freixa dice:

si tenemos en cuenta sus ideas sobre el exilio como estado de libertad y desligamiento nacional ideal para el artista, no tendría que extrañar la sospecha de una voluntad diferente a la declarada tanto por el autor, como por sus apasionados críticos, detractores o favorables. De hecho, la idea de un exilio voluntario antes de empezar una guerra que se preveía cruenta parece la salida más acorde con unas premisas intelectuales que ciertamente aspiraban a no alejarse de la realidad empírica. El Gombrowicz más coherente con las propias ideas, un artista e intelectual extraordinariamente dotado y un joven asmático, no se habría expuesto –como tampoco lo hizo más tarde con la irrupción del comunismo en Polonia– a una más que probable pérdida de libertad personal, quién sabe si acompañada de la de la propia vida. (Freixa, 2016: 42-43)

Premisa 2: Gombrowicz es un especialista en deformar los géneros

Sabemos que la identidad, que no es una sola ni homogénea, es una construcción compleja y mutante. Y sabemos, además, que en el caso de los escritores de ficción esto adquiere un matiz aún más hondo, porque al poner en escena a personajes se enreda aún más el asunto. Si es habitual suponer que los personajes de ficción tienen rasgos y retazos biográficos de sus autores (“Madame Bovary soy yo”), no es menos cierto que muchas veces los escritores terminan tomando características que primero pertenecieron a sus creaciones.

Con Gombrowicz eso pasa a menudo. En primer lugar, porque sus ficciones muchas veces se parecen notoriamente a su propia vida. Hay obras que toman hechos vividos por él, y que son recreados para dar paso a historias más o menos verosímiles. *Trans-Atlántico*, seguramente el caso paradigmático, habla de su llegada a la Argentina, de personajes probablemente reales, de situaciones grotescas pero no por eso imposibles. Y, por otro lado, el *Diario* es presentado como una vitrina de la vida de Gombrowicz, algo que hay que relativizar. El hecho de que Gombrowicz escribiera el *Diario* a pedido de Jerzy Giedroyc para ser publicado en la revista *Kultura* anula cualquier pretensión de analizarlo como una obra “íntima” o espontánea.

Es decir: hay veces en las que sus novelas hablan de él más que el *Diario*, y momentos en que el *Diario* juega con la ficción más que sus novelas.

Silvana Mandolessi dice que muchas veces en sus novelas podemos encontrar una estructura de duplicación de sí mismo. Ella hace notar que generalmente el protagonista va acompañado por otro personaje, que de hecho es que suele ser más dominante en la escena, el que le da un sentido a la trama y comprende qué está pasando. Este personaje es, en definitiva, más importante que aquel otro que se llama Gombrowicz, o Witold. En *Trans-Atlántico*, por ejemplo, aparece Gonzalo (también llamado “el Puto”) que actúa

exactamente igual a como Gombrowicz describe que lo hace él mismo en el *Diario*. Se pregunta Mandolessi, entonces:

¿Quién es realmente Gombrowicz en *Trans-Atlántico*? ¿Debemos confiar en el nombre propio e identificarlo con el personaje que lleva su nombre? ¿O es Gonzalo, el Puto, la representación encubierta y “real” de Gombrowicz? ¿Quizás los dos? ¿Quizás ninguno? Es la pregunta, precisamente, la que pone de relieve el juego que Gombrowicz establece con el lector: duplicándose y desdoblándose, como en esos laberintos de espejos en el que ya no sabemos con certeza donde está uno y otro, la singularidad del “yo” se pierde, su estabilidad desaparece. (Mandolessi, 2016: 315)

En su novela *Engaño* Philip Roth hace que un alter ego suyo, llamado Philip Roth, tenga un diálogo con su amante (ex alumna suya), en el que podemos leer lo siguiente:

Recuerdo que los alumnos leían la *Carta al padre* y explicaban que *La metamorfosis* y *El proceso* derivaban de la relación de Kafka con su padre. Tú replicabas con voz cansada que no, que era todo lo contrario: la idea que Kafka tenía de la relación con su padre derivaba de esas obras y, tras haberles corregido así, lanzabas tu golpe definitivo: “Cuando un novelista que vale el pan que come llega a los treinta y seis años, ya no traduce su experiencia en una fábula, sino que impone su fábula a la experiencia”. (Roth, 2009: 114)

En esa novela, más adelante, Philip Roth discute con su mujer. Ella está enojada porque leyó el manuscrito, donde el Philip Roth protagonista tiene una aventura, y no entiende qué necesidad tiene su marido de publicar eso para que lo lean miles de personas. Le pregunta si es verdad que tiene una aventura, y él le responde que no, que es ficción. Ella se enoja más, y le dice que en ese caso hubiera sido mejor que el protagonista tuviera el nombre de Nathan Zuckerman, que es el alter ego que Roth usó toda su vida. La respuesta es hermosa: “Escribo ficción y me dicen que es autobiografía... y viceversa, de modo que si soy tan obtuso y ellos tan listos, dejémosles decidir lo que es verdadero o ficticio” (Roth, 2009: 170).

¿Hay un Gombrowicz sujeto que condiciona el devenir de sus personajes a partir de sus vivencias? Evidentemente sí. ¿Hay un Gombrowicz escritor que condiciona lo que hace el Gombrowicz sujeto, día a día, en “la vida real”? Pareciera que sí. De algún

modo sería imposible que no fuera así, de la misma manera en que todos nosotros estamos condicionados por nuestros propios relatos, por los relatos que otros hacen de nosotros y, finalmente, por el funcionamiento del inconsciente, que hace tambalear todas las posiciones firmemente consolidadas. Lo más interesante en este caso, sin embargo, es el juego de mamushkas en el que Gombrowicz nos y se introduce, a veces explícitamente y a veces con juegos mucho más camuflados.

Marcos Urdapilleta me hizo notar que Gombrowicz prácticamente repite un párrafo en dos obras diferentes. El primero dice:

Un buen día me paseaba por la popa cuando descubrí ante mí, en el puente, un ojo humano. El puente estaba desierto; el único presente, el timonel, masticaba chicle; el sol tropical inundaba el navío, creando en el puente una red oblicua de sombras del cordelaje y del mástil mayor. Le pregunté al timonel.

¿De quién es este ojo?

Se alzó de hombros.

No sabría decirle, *sir*.

—¿Cree usted que alguien lo ha perdido o que se lo han sacado a alguien?

No he visto nada, *sir*. Está ahí desde la mañana. Me hubiera gustado recogerlo y guardarlo en una caja, pero no puedo abandonar el timón.

Bajo cubierta —le dije— hay otro ojo. Pero distinto. De otro hombre. Le recomiendo, Barnes, que cuando le releven recoja ambos.

A sus órdenes, *sir*.

Reanudé el paseo interrumpido, preguntándome si debía informar del incidente al capitán y a Smith, que apareció en ese momento por la escalera posterior.

En el puente hay un ojo humano.

Demostró de inmediato un vivo interés. (2014: 169-170)

En el segundo párrafo, muy similar, encontramos esto otro:

... de pronto miro y veo algo en una tabla de cubierta, algo pequeño. Un ojo humano. No había nadie, solo al pie de la escalera que conducía a la cubierta superior, un marinero masticando chicle. Le pregunté:

—¿De quién es este ojo?

Se encogió de hombros.

—No lo sé, sir.

—¿Lo habrá perdido o se lo habrán sacado?

—No he visto nada, sir. Está aquí desde esta mañana. Lo habría recogido y guardado en una cajita, pero no me está permitido alejarme de la escalera.

Yo ya iba a reanudar mi marcha hacia el camarote, cuando apareció un oficial en la escalera de la escotilla.

—Aquí en la cubierta hay un ojo humano.

Demostró un vivo interés. (2005: 681-682)

El primer texto pertenece al cuento “Acerca de lo que ocurrió a bordo de la goleta *Bambury*”, que formó parte de *Memorias del tiempo de la inmadurez* (traducido por Sergio Pitol). Es un texto de 1931 en el que Gombrowicz narra las peripecias de un hombre que, agobiado por una enfermedad, decide hacer un largo viaje en barco. En el mismo cuento aparece también un fragmento que cité en parte antes, y que años después de escrito él va a mencionar como algo premonitorio:

¡Bajo el hermoso cielo de Argentina, los sentidos gozan gracias a una niña! ¡Vamos, muchachos, cantemos! El canto es la mejor medicina para curar la nostalgia, y de nostalgia sufrimos todos —e inició un canto en voz baja, sofocado, semejante a un lamento—. Bajo el hermoso cielo de la Argentina... (2014: 156)

Es decir: se trata de un cuento por lo menos curioso por la anticipación de ocho años a un destino que en aquel momento no imaginaba siquiera como posible. El segundo fragmento, tan parecido, fue escrito en Berlín en 1963 para el *Diario* (traducido por Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles) y hace referencia a las anécdotas que Gombrowicz describe acerca del viaje en el *Federico*, el barco que lo llevó desde Buenos Aires hasta Europa nuevamente.

Gombrowicz era un autor que conocía prácticamente de memoria su obra, lo que vuelve poco probable la chance de que no recordara si ya había publicado o no esa historia (¿real, ficticia?). ¿Por qué la duplicación? ¿Era un juego? ¿Se reía de sus lectores? ¿Suponía que nadie se iba a dar cuenta? ¿Sabía que otros autores, como Borges, hacían lo mismo? ¿Pensaba que alguien iba a percibirlo y luego, qué? ¿O quizás, simplemente, tenía la necesidad de volver a contar lo mismo, algo más de treinta años después, de regreso en el viejo continente?

Premisa 3: No hay que creerle demasiado a *Kronos*. Primer argumento

Si bien *Kronos* y el *Diario* tienen dos formatos diferentes, dos registros narrativos muy dispares y por momentos da la sensación de que uno es público y otro es privado, no hay que confundirse. Gombrowicz escribió el *Diario* sabiendo que lo que dijera iba a ser publicado de manera más o menos inmediata, y con *Kronos* no es muy distinto. Estaba seguro de que algún día eso iba a terminar editándose.

*Kronos* fue publicado cuarenta y cuatro años después de su muerte. Según Rita Gombrowicz, esto se debió a varios motivos. En primer lugar, al impacto que el libro podría tener a nivel mundial, considerando que la condena moral podía ser muy fuerte, como efectivamente ocurrió. En segundo lugar, a las implicancias íntimas del asunto: *Kronos* es un libro donde, entre otras cosas, Gombrowicz describe su vida sexual con bastantes detalles. Tercero, a que Rita quería averiguar quiénes eran todas esas personas que su marido citaba, y que ella desconocía. Y cuarto, e igualmente importante, a que la letra del manuscrito es por momentos prácticamente ilegible.

Si es cierto que Gombrowicz le dijo a Rita que si la casa se prendía fuego agarrara esa carpeta que decía *Kronos* antes de salir corriendo, no debería haber demasiadas dudas al respecto de si Gombrowicz estaba pensando ese texto como algo público o privado. Gombrowicz está al borde de ser Kafka diciéndole a Max Brod que haga

Año 2 n° 3 | 2020

desaparecer sus manuscritos cuando muera. Nadie le dice eso a un amigo editor, como nadie se lo dice a su esposa treinta años más joven.

Una de las cosas más interesantes que leí sobre *Kronos* la dijo Dominika Świtkowska:

... dejando aparte la cuestión de si el carácter intencional del texto era o no el valor inmanente del diario en el curso de su creación, este le fue atribuido retroactivamente en el momento de la publicación. El deseo de salvar el texto expresado por Gombrowicz, que puede implicar la intención de publicarlo, constituye el marco interpretativo en el cual lo inscribe Rita Gombrowicz... (Świtkowska, 2016: 106)

Świtkowska propone una lectura de *Kronos* siguiendo a Pierre Lejeune, que hace hincapié en el carácter retrospectivo de la narración en prosa, en el que los personajes presentan su destino individual y la historia de su personalidad. *Kronos* permitiría sumergirse en el pacto autobiográfico entre autor y lector, donde no hay tanto lugar para “el placer de la lectura” y sí para el riesgo personal que implica un encuentro con la verdad del Otro. La vehemencia en las reacciones de los lectores (inmediatamente trivializada) hacia el libro quedaría en parte explicada por esto. Pero también hay que tener en cuenta que no fue de mucha ayuda para ellos el estilo de *Kronos*,

elíptico y lapidario, que frustra la expectativa de una “narración”; el estilo que –parafraseando a Lejeune– deja al descubierto la intimidad y la asocia con la historia de la personalidad de un modo totalmente nuevo (Świtkowska, 2016: 107).

Premisa 4: No hay que creerle demasiado a *Kronos*. Segundo argumento

Si Gombrowicz fabula en el *Diario*, teniendo la certeza de esa lectura más o menos inmediata, y de la potencial confrontación que hagan sus lectores (que en general, imagino, estaban bastante atentos a qué barbaridad dijera), ¿por qué no lo haría acá también? Hay que tener muy en cuenta al propio Gombrowicz, cuando dice:

¿La sinceridad?

Como escritor, es lo que yo más temo. En la literatura, la sinceridad no conduce a nada. He aquí otra de las antinomias dinámicas del arte: cuanto más artificiales somos, más probabilidades tenemos de llegar a

la franqueza; el artificio permite al artista el acercamiento a las verdades vergonzosas. En cuanto al *Diario*... ¿Ha visto usted nunca un “diario” que fuese “sincero”? El “diario sincero” es precisamente el más mendaz, pues la franqueza no es de este mundo. Y a fin de cuentas, ¡la sinceridad, qué fastidio! ¡No es nada fascinante!

Entonces, ¿qué? Era preciso, sin embargo, que mi *Diario* fuese sincero, y, sin embargo, no podía ser sincero. ¿Cómo salir de este círculo? La palabra humana posee la particularidad consoladora de que se halla próxima a la sinceridad, no en lo que confiesa, sino en lo que pretende, en lo que persigue.

Había, pues, que evitar que el *Diario* tuviese un carácter de confesión, era preciso presentarme en él “en acción”, en mi deseo de imponerme al lector de cierta manera, en mi voluntad de crearme a vista y ciencia de la gente. “Así quiero ser para ustedes”, y no: “Así soy”. (1970: 129-130)

Son afirmaciones que suenan no solamente racionales, sino además muy verosímiles.

Pero si eso es lo que ocurre con el *Diario*, nuevamente, ¿por qué su posición al esbozar *Kronos* sería otra?

Premisa 5: No hay que creerle demasiado a *Kronos*. Tercer argumento

No hay manera de que el paso del tiempo no deforme la memoria, y que entonces la frontera entre el recuerdo de lo que ocurrió y la imaginación de lo que pudo haber ocurrido se vuelva porosa. Y, si esa frontera entre los hechos y la invención no está bien delimitada, ¿cuál sería el sentido biográfico de un texto como *Kronos*? Hay una frase de *Recuerdos de Polonia* que me parece muy representativa de todo esto: “... si no me equivoco (ya que a menudo me hago un lío con las fechas)...” (1984: 201).

Hay que pensar que las anotaciones de *Kronos* comienza a hacerlas a partir de 1953, o quizás a fines de 1952. Es decir que la mayor parte de su vida es escrita en retrospectiva. Esos casi cincuenta años quedan no solamente supeditados a las fragilidades de la memoria (de la suya o de la de sus padres, porque nadie recuerda sus primeros años), sino también a la construcción tardía que se hace de los momentos, las percepciones y demás. Si bien los recuerdos más sólidos aparecen en el período de entreguerras, surgen todo el tiempo dudas referidas a su ubicación temporal, con frases

como “¿acaso entonces...?”, “¿acaso en aquel tiempo?” (2013: 18), “probablemente”, “No me acuerdo... No me acuerdo...” (2013: 18), “tal vez”, “tal vez (...), pero no me acuerdo”, “no me acuerdo bien” (2013: 24). Świtkowska cree que las anotaciones más tardías de *Kronos* muestran nuevamente señales de impotencia ante lo falible de la memoria, en contraste con el período de 1952-1966, donde la desmemoria es referida casi únicamente a efemérides, pero donde los hechos principales no son puestos en duda. Y saca esta conclusión:

Todo esto constituye una especie de marco al unir el inicio con el final a través de idénticos mecanismos de la memoria, gracias a los cuales el sujeto se caracteriza como perdido en la existencia. (Świtkowska, 2016: 113)

Premisa 6: Las novelas, el *Diario* y *Kronos* son fundamentales para entender y explicar quién es Gombrowicz

Aunque Gombrowicz mienta, exagere, oculte, tergiversarse e invente, la biografía se cuele siempre. Las mentiras, la exageración, el ocultamiento, la tergiversación y la invención son de hecho parte fundamental de cualquier historia de vida. En el caso de Gombrowicz, todo eso está de algún modo profesionalizado, sistematizado, organizado con bastante premeditación y sentido práctico.

Gombrowicz no solo sabía que sería leído, sino que tenía una certeza más o menos formada de quién podría llegar a hacerlo. De ahí a suponer que sus palabras estaban condicionadas por ese potencial lector futuro, hay un paso. Sin embargo, como dice María Laura de Arriba, probablemente el primer destinatario del *Diario* fuera el mismo Gombrowicz. Ella analiza diferentes diarios de escritores y hace notar que muchas veces los diarios aparecen como monólogos interiores o soliloquios. Ejemplo:

Siempre me he visto obligado a afirmar mi yo en mi literatura con la mayor energía. En cuanto lo quería rechazar, volvía como un boomerang. ¡Nada que hacer! ¡Imposible! Sin el “yo” la cosa no funciona. Pero entonces, ¿qué es ese “yo” que no existe y que, sin embargo, nos acapara de tal forma? He llegado a la conclusión de que

lo que sostiene mi “yo” es mi voluntad de ser yo mismo. No sé quién soy pero sufro cuando me deforman, eso es todo. (2010: 31)

Encontramos ahí un “yo” que no existe como tal, pero que a la vez no puede ser dejado de lado. No es un pensamiento azaroso en la obra de Gombrowicz, sino que se inserta en una búsqueda teórica y práctica de largo alcance, en la que discutía no solamente con literatos, periodistas y lectores, sino también con epistemólogos que hacen hincapié en la muerte del autor. Por ejemplo, cuando Gombrowicz toma distancia de algunos planteos del primer Foucault:

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

Cecilia Pardo utiliza una palabra muy interesante para pensar el “yo” en el *Diario*: simulacro. Un simulacro que tendría que ver con una voluntad subjetiva (la voluntad de poder como objetivo del acto) y también con la imposición brutal que tiene la palabra sobre el narrador. Pardo entiende ese desafío como una búsqueda inacabada (por la misma naturaleza del proyecto escritural):

Una concepción de identidad no esencialista, ni entendida como conjunto de cualidades predeterminadas, sino como construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad y la contingencia. En este sentido, es un sujeto que no cree ser dueño de sí, que se sabe ajeno a sí mismo. (Pardo, 2016: 98)

Para Blas Matamoro, en cambio, la escritura de Gombrowicz tendría como objetivo ahondar en los pliegues de la autenticidad, escapándose de los rótulos y la moral. Lo paradójico, afirma, es que precisamente en esa búsqueda de llegar a ser genuino, de buscar lo propio, se halla en lo ajeno (Matamoro, 1989:7), algo que se puede relacionar muy bien con estas ideas de César Aira:

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

Pardo tiene la hipótesis de que Gombrowicz vive la vida como si fuera una actuación, en la que representa varios papeles sin que uno sea más verdadero que los demás. La vida como representación, como una configuración de prácticas discursivas de las que toma distancia permanentemente, como una manera de poner en evidencia la distancia insalvable entre sujeto y objeto. En este sentido, podemos pensar en Gombrowicz como alguien que siempre necesitaba de público y que hacía énfasis en la mirada del otro para poder ubicarse a sí mismo (generalmente, en contra, del otro lado, en disidencia). De ahí a pensar en la importancia de las poses los gestos y las fachas en su obra, hay un paso muy pequeño. Por último, Pardo agrega:

Así como Blas Matamoro define su literatura como un “discurso-entre” (en los lindes donde se cruzan los géneros literarios, en el límite donde la ficción y lo auto-referencial se vuelven indiscernibles), Gombrowicz es, también, un “ser-entre”. Entre lenguas, entre países, en tránsito por espacios y ciudades, alejado de los cenáculos de escritores célebres de la época. (Pardo, 2016: 103-104)

Premisa 7: Hay que convivir con el principio de incertidumbre

Lo que Heisenberg descubrió es que si queremos medir la temperatura del agua tenemos que ponerle un termómetro. Y que el termómetro, por más tibio que esté, modifica la temperatura del agua en cuanto ingresa en ella. Y que entonces lo que estamos midiendo no es lo que queremos medir, si nos ponemos muy detallistas. Heisenberg *embarró la cancha*, porque si uno sigue ese camino no hay manera de hacer afirmaciones que sean demasiado verdaderas.

Premisa 8: Hay que pensar en Heisenberg cuando hablamos de identidad

Con esto quiero decir dos cosas. La primera es que no hay manera de que Gombrowicz pudiera hablar de Gombrowicz sin perturbar la narración de sí mismo. No hay manera de que Gombrowicz no interfiriera en su relato.

La segunda es que nosotros, los que lo leemos, los que lo investigamos, los que lo diseccionamos, también somos el termómetro que modifica la temperatura del agua, cincuenta años después.

Premisa 9: No hay que olvidarse nunca de que Gombrowicz busca provocar

La provocación es probablemente el rasgo más característico de Gombrowicz durante toda su vida. Provoca a su familia, a sus amigos, al campo literario, a la prensa, a los políticos, a los intelectuales, a los artistas, a cualquiera que se ponga enfrente suyo. En especial, a sus lectores. En este sentido, me pregunto si los lectores a los que Gombrowicz escribía existían en ese momento. Tal vez no, y por eso necesitaba crearlos. La idea no es nueva. Probablemente se remonte a Rabelais, y quizás antes también, pero queda expuesta con mucha crudeza en la novela *¿Qué hacer?*, publicada por el ruso Nikolai Chernishevski en 1863:

... hay en ti, público, cierto número de personas –número bastante considerable ya– a las que yo respeto. Contigo, con la inmensa mayoría, soy insolente, pero hasta ahora he hablado siempre con esta mayoría y solo con ella. Con las personas a quienes acabo de aludir hablaría humildemente, cohibido incluso. Pero con ellas no necesitaría explicarme. Tengo una gran estima por sus opiniones, mas sé de antemano que están a mi favor. Los buenos y fuertes, los honrados y capaces, comenzasteis a surgir recientemente, pero ya no sois pocos, y vuestro número aumenta con rapidez. Si vosotros constituyerais el público, no habría ya necesidad de que yo escribiese; si no existierais todavía, yo no podría escribir aún. Pero vosotros no constituís todavía el público y ya existís dentro de este. Por consiguiente, todavía tengo la necesidad y puedo hacerlo ya. (Chernishevski, s/d: 17-18)

“Inventar lectores” habría tenido para Gombrowicz una doble acepción. Por un lado, estando situado en Argentina, la obviedad de enfrentarse a un público que todo lo ignoraba de él, un extranjero sin fama americana. Por otro lado, es probable que sus lectores no estuvieran tampoco en Polonia, ni en Francia, ni en ninguna otra parte, y no solamente porque su obra todavía no se había dado a conocer de manera masiva, sino porque sus temas, su estilo, sus búsquedas literarias resultaron vanguardistas, en el sentido rupturista del término. El lugar desde el que Gombrowicz escribió y sostuvo su producción fue innovador, y por eso mismo incómodo y necesitado de crear un público propio, prácticamente *ex nihilo*.

Para Tomás Abraham:

Existe un punto en que la labor literaria toca una zona de extrema realidad. Un escritor escribe y recién luego y sin seguridad podrá tener lectores. Esto hace que escribir sea por lo general una tarea incierta. Un escritor polaco fuera de Polonia tiene lectores potenciales entre los emigrados de su propia nacionalidad, más aún si en su lugar de origen todo ha sido barrido. Fuera de su país es un desconocido, un escritor polaco en su propio país pierde sus lectores en la medida en que ha perdido su tiempo y espacio, y en la misma medida en que sus lectores potenciales también han perdido el control de sus vidas. (Abraham, 2004: 14)

Conclusión

Gombrowicz miente y deforma los géneros todo el tiempo. Lo hace cuando escribe ficción, pero también el *Diario*, y *Kronos*. Y, de esas mentiras y deformaciones, no solo construye una obra, sino además el personaje que termina siendo él mismo. Es decir: construye su biografía. No hay novedad en esto: lo hacemos todos, permanentemente. Pero lo interesante en este caso es analizar a Gombrowicz en su doble función: como rata de laboratorio, y como científico que estudia a la rata del laboratorio.

De un modo u otro, todos los autores mienten. A veces con alevosía, a veces con sutileza, siempre cuando utilizan el lenguaje, que no es otra cosa que una metáfora siempre no-toda, siempre incompleta, siempre significando otra cosa que la que se quiere significar. Si Gombrowicz miente o no, en definitiva, no es algo que importe demasiado. Lo hace (con más alevosía que sutileza), es cierto, pero esas mentiras funcionan en su caso como una construcción retrospectiva. Una construcción necesaria, seguramente imposible sin las distorsiones, las manipulaciones fácticas, los datos erróneos. Miente, y con sus mentiras se inventa una historia, se forja una identidad, hace de sí un personaje que antes no estaba ahí. Y es precisamente ese personaje el que hoy nos llega a nosotros, el Gombrowicz que apareció donde antes no estaba, que cambió de espacio, de tiempo, de cultura, lengua e idiosincrasia. El Gombrowicz que tuvo que desubicarse en dondequiera que estuviera, porque adaptarse y formar parte de un lugar hubiera implicado, probablemente, dejar de pertenecer. No al espacio, sino a él. Gombrowicz iba siempre un paso por delante o por detrás, nunca se identificaba con una patria, ni con una época, y de ahí nace su desubicación.

## **Bibliografía**

- Abraham, Tomás (2004). *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aira, César (2004). “Prólogo”. En: Gómez, Juan Carlos. *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona.
- Chernishevski, Nikolai (s/d). *¿Qué hacer?* Moscú: Editorial sin nombre.
- Dal’Oste, Franco y Di Paolo, Florencia (editores) (2020). *Basta ya de obras inocentes*. Buenos Aires: Heterónimos.
- Freixa, Pau (2016). “Gombrowicz como personaje de ficción en la literatura argentina”, en Hochman (2016). 153-164.
- Gombrowicz, Witold (1970). *Lo humano en busca de lo humano*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gombrowicz, Witold (1984). *Recuerdos de Polonia*. Barcelona: Vestal.
- Gombrowicz, Witold (2005). *Diario*. Barcelona: Seix Barral.

Gombrowicz, Witold (2010) *Autobiografía sucinta. Correspondencia*. Buenos Aires: Página 12-Anagrama.

Gombrowicz, Witold (2013) *Kronos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz, Witold (2014). *Ferdydurke*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Hochman, Nicolás (editor) (2016). *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Buenos Aires: Heterónimos.

Mandolessi, Silvana (2016). “Gombrowicz y el monstruo”, en Hochman (2016). 312-321.

Matamoro, Blas (1989). “La Argentina de Gombrowicz”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 469/470. 271-279.

Pardo, Cecilia (2016). “El acaso de las formas: estrategias enunciativas para la construcción de una identidad en *Diario argentino* de Gombrowicz”, en Hochman (2016). 97-105.

Roth, Philip (2009). *Engaño*. Buenos Aires: Seix Barral.

Świtkowska, Dominika (2016). “La poética de la melancolía en *Kronos* de Witold Gombrowicz”, en Hochman (2016). 106-118.