

GOMBROWICZ, BORGES Y LA TRAMPA DE UN *COSMOS* CARTOGRÁFICO

GOMBROWICZ, BORGES,
AND THE TRAP OF A CARTOGRAPHIC *COSMOS*

Max UBELAKER ANDRADE

University of Massachusetts, Lowell

Max_ubelaker@uml.edu

Resumen: En su novela *Cosmos* (1965), Witold Gombrowicz describe la creación compulsiva de una cartografía inasimilable: un 'mapa' idiosincrásico que crece espontáneamente de la mirada de su narrador, envolviéndolo en una estructura cambiante e inestable que sutilmente guía sus acciones. Este ensayo propone que Gombrowicz, después de más de 20 años en Buenos Aires, escribe *Cosmos*, en parte, como una respuesta compleja a Jorge Luis Borges y su rol como el escritor más celebrado de Argentina. Sugiere que Gombrowicz usa la novela para explorar sus ideas sobre las posibilidades generativas de la marginalidad cultural en Argentina y Polonia mientras responde a uno de los cuentos más conocidos de Borges: «La muerte y la brújula» (1942).

Palabras clave: Witold Gombrowicz. Jorge Luis Borges. La muerte y la brújula. *Cosmos*. Cartografía literaria. Marginalidad. Buenos Aires. Polonia. Exilio.

Abstract: In his novel *Cosmos* (1965), Witold Gombrowicz describes the compulsive creation of an inassimilable cartography: an idiosyncratic 'map' that grows spontaneously from the narrator's gaze, enveloping him in a shifting, unstable structure that subtly guides his actions. This essay argues that Gombrowicz, after over 20 years in Buenos Aires, writes *Cosmos*, in part, as a complex response to Jorge Luis Borges and his role as the foremost writer in Argentina. It proposes that Gombrowicz uses his novel to explore his ideas about the generative possibilities of cultural marginality in both Argentina and Poland while responding to one of Borges's most famous stories: «Death and the Compass» (1942).

Keywords: Witold Gombrowicz. Jorge Luis Borges. Death and the Compass. *Cosmos*. Literary cartography. Marginality. Buenos Aires. Poland. Exile.

La tapa de la primera edición en español de *Cosmos*, la última novela de Witold Gombrowicz, nos presenta las primeras cincuenta palabras del texto:

Voy a contar ahora otra aventura, aún más extraña...Sudor. Fuks avanza. Yo tras él. Pantalones. Zapatos. Polvo. Nos arrastramos. Arrastramos. Tierra, huellas de ruedas en el camino, un terrón, reflejos de piedrecillas brillantes. Resplandor. Calor infernal, hirviente. Un sol cegador. Casas, cercas de madera, campos, bosques. Este camino, esta

Después de la breve frase introductoria —que anuncia el deseo de contar una historia— leemos una lista de, principalmente, las cosas en las cuales posa la mirada del narrador. Son elementos dispares, inconexos. Es posible sentir una mirada saltante y distraída; intuimos como lectores que estamos situados en el cuerpo del narrador.

La transición entre una voz que nos narra una historia y una consciencia fragmentada que se enfoca en detalles sensoriales se repite a lo largo del texto, especialmente en torno a los elementos visuales. Por ejemplo, después de que el narrador explica que está buscando una pensión con un compañero llamado Fuks para estudiar lejos de su familia, vuelve la acumulación de objetos y sensaciones:

Caminamos, pantalones, tacones enterrados en la arena, camino, calor, miro hacia abajo, tierra, arena, chispean unos guijarros, uno, dos, uno, dos, pantalones, zapatos, sudor, somnolencia en los ojos insomnes durante el viaje por tren. Y nada sucede sino esa marcha que nos reduce al nivel del suelo. (11)

Cuando leemos que «nada sucede sino esa marcha que nos reduce al nivel del suelo» es más fácil percibir cómo la narración no permite que accedamos a otras perspectivas: no podemos apartarnos del cuerpo o la mente del narrador durante toda la novela. Observamos todo a través de los ojos del narrador, siguiendo su forma compulsiva de establecer conexiones en dimensiones visuales y espaciales. Este proyecto de percibir (o crear) el orden oculto de su espacio se acelera dentro del contexto detectivesco de la novela. El misterio, o el crimen central, es la aparición en las primeras páginas del texto de un gorrión colgado de un alambre en el bosque.

El narrador y Fuks, después de encontrar el gorrión, empiezan a percibir la presencia de pistas, de signos o señales escondidos. El narrador mira el cielo raso y ve un territorio «infectado de humedad, con una complicada geografía de continentes, bahías, islas, penínsulas y extraños círculos concéntricos semejantes a los cráteres de la luna [...]» (33). Identifica una flecha entre «las líneas diagonales, fugitivas» (33), los puntos, garabatos, y curvas... y los dos empiezan a investigar por dónde apuntará. Así se inicia un proyecto de investigación que es también la creación compulsiva de una realidad idiosincrásica: un cosmos individual.

Aunque toda la novela tiene lugar en Polonia, la mayoría de *Cosmos* fue escrita en Argentina en la última temporada de una estadia que duró casi 24 años¹. Su vida en Argentina empezó en 1939 después de ser invitado a participar, como escritor, en el viaje inaugural de un transatlántico llamado 'Chrobry' con destino a Buenos Aires. Una semana después de su llegada, los nazis invaden Polonia.

1 Como todas sus obras, fue escrita en polaco; la traducción al español es de Sergio Pitol. Nicolás Hochman escribe que *Cosmos* fue completamente reescrita en Vence porque el manuscrito se quedó en Buenos Aires (43-44), aunque Gombrowicz especificó que el manuscrito viajó con él en su maleta (*A Kind of Testament*, 133).

Gombrowicz solía decir que en el último momento decidió quedarse en Argentina en vez de regresar a Europa con el resto de su grupo, pero es probable que tomara la decisión de hacer el viaje con el propósito de escapar de la guerra².

En Polonia, se había dedicado a investigar las contradicciones culturales y filosóficas producidas por dos fuerzas incompatibles: el deseo de encontrar una identidad madura, estable y poderosa, y la necesidad de librarse de la rigidez de cualquier identidad, forma o categoría. En el contexto polaco, el deseo de formar parte del supuesto centro legítimo de Europa creó, en su análisis, una forma de inseguridad perpetua que se manifestaba en distintas versiones de nacionalismo, tradicionalismo y nostalgia: mitos, leyendas e identidades que funcionaban como poses para proyectar autoridad, poder, y madurez cuando lo más valioso de su cultura era, para Gombrowicz, su distancia de esas tradiciones, lo que él llamó su «inmadurez».

Gombrowicz encontró una situación paralela en Argentina dado que también tenía una relación compleja con la idea de la legitimidad cultural europea: la sensación de existir en un país supuestamente marginal en Polonia ahora se extendía (desde su perspectiva) a una dimensión latinoamericana³. Aunque encontró un grupo de jóvenes en Buenos Aires con quien colaboraba, en su *Diario* se diferencia de los literatos porteños en el círculo de Jorge Luis Borges: «¿Cuáles eran las posibilidades de entendimiento entre yo y aquella Argentina intelectual, estetizante y filosofante? A mí me fascinaba, en este país, lo bajo y eso eran las alturas. A mí me encantaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París» (174)⁴.

En su novela *Trans-Atlántico*, inventa un encuentro en una fiesta entre ‘Witold’ (el narrador) y un escritor argentino que fácilmente puede ser identificado como Borges: describe cómo todos ‘caían de rodillas’ por su admiración del ‘maestro’. En el libro, esta versión de Borges anda con papeles, folletos y libros. Su «inteligencia extraordinariamente sutil [...] destilaba sutileza» (55-6)⁵. Los compañeros polacos de Witold exigen que ‘derrote’ a Borges. Para vencerlo, Witold intenta decir algo interesante: que no le gusta la mantequilla demasiado mantequillosa, pero cuando Borges escucha que es polaco, no responde a él sino a sus amigos: «Han hablado de la mantequilla mantequillosa... Desde luego, la idea es interesante..., sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus Églogas!» (57).

2 Las investigaciones de Nicolás Hochman han revelado deseos y planes más concretos de escapar de Polonia antes de que estallara la guerra, sugiriendo una situación más compleja. Descubrió, por ejemplo, que Gombrowicz decidió no regresar a Polonia antes de que los nazis invadieran Polonia, al contrario de lo que contaba el autor (21). No obstante, respalda la idea de que había una mezcla de espontaneidad y premeditación en su decisión de ir a Buenos Aires (y de quedarse): no viajó con mucho dinero, no hablaba español, y no tenía amigos o contactos profesionales en el país.

3 Germán García describe este encuentro bajo el signo de la traducción: «Aquí, como allá: las relaciones son, en realidad, traducciones. Gombrowicz se traduce y nos traduce, se cuenta y nos cuenta. Polonia y Argentina se parecen, son países que pueden llegar a ser otra cosa, son países que no pueden llegar a ser otra cosa porque creen de una forma madura en las formas inmaduras, etc., etc.» (24).

4 Estas reflexiones llevan la fecha 1955, pero no es posible confirmar cuándo fueron escritas. Es común enfatizar la distancia entre Gombrowicz y el grupo Sur, que incluyó a Borges, Silvina y Victoria Ocampo, y Adolfo Bioy Casares, al lado de su proximidad a los jóvenes (entre ellos algunos escritores como Humberto Rodríguez Tomeu, Virgilio Piñera y Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio Fernández). Véase Hochman (193), Gasparini (60-61) y Borinsky (*One Way Tickets*: 39-47). Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles tradujeron el *Diario* al español.

5 La traducción es de Sergio Pitol.

La escena se repite varias veces: Witold insiste que lo importante es que es él quien haya dicho esas palabras, pero Borges, de nuevo, contextualiza su respuesta con sus libros. Witold exclama: «¡Mierda, mierda, mierda!» Y Borges contesta que «La Idea es buena, y si se le sirve con Honguitos no es nada despreciable; sólo hay que freírla un poco y cubrirla con Crema fresca; pero ya fue expresada por Cambronne...» (59).

Witold se siente agobiado; no puede hablar porque Borges demuestra que sus palabras y sus ideas realmente no le pertenecen. El narrador, vencido, decide huir... pero en la puerta, vuelve y camina por todo el salón.

Nada me importaba. Caminé como si me hallara sólo, como si no hubiera nadie. Y mis pasos se hicieron cada vez más fuertes, más potentes... Y así Caminé, por todos los diablos, Caminé y Caminé y Caminé; en efecto, Caminé y Caminé y Caminé y Caminé....

¡Así pues Caminé! Me miraban con terror porque con toda seguridad nadie había Caminado así nunca en ninguna Recepción... Quietecitos junto a las paredes como conejitos, uno se metió debajo de un Mueble, otro se escondió detrás de un Sillón... Y yo Caminé, Caminé, pero no sólo Caminé, sino que Caminé con un Caminar de todos los Diablos; por poco rompo todo... (60)

Witold esencialmente decide usar su cuerpo para desestabilizar el espacio social y, también, para no darle a Borges ninguna palabra para contextualizar con sus libros. Camina sin decir nada como si fuera la única persona en el mundo, como si no hubiera nadie.

Quiero sugerir que la novela *Cosmos* realmente empieza aquí, en este acto de caminar como si no hubiera nadie. Empieza, en este sentido, como una respuesta a Borges. Caminar como si no hubiera nadie es, en otras palabras, caminar sin los mapas creados por otros, renunciando el uso de una perspectiva cartográfica que implicaría una autoridad, una 'neutralidad', o una continuidad socio-cultural: una forma creada para un grupo, para una comunidad. En *Cosmos*, el narrador (que se llama Witold) crea un mapa fluctuante e inestable que acompaña su forma radicalmente independiente de existir en el mundo.

Evocaciones de mapas abundan en sus descripciones saltantes. Witold explica: «Si fijamos los ojos en un sólo punto del mapa sabemos entonces que se nos escapan todos los demás. Así yo, atento al jardín, al cielo, a la doblez de las bocas que se hallaban una tras otra, sabía, sabía, que algo se me escapaba... algo importante...» (23). Lo que le escapa es que un mapa requiere la construcción ficticia de una perspectiva ajena, una mirada desde arriba, que impone un orden estable en un campo visual delimitado. La mirada del narrador, sugiero, está al nivel del suelo y salta de objeto a objeto sin la inmovilidad, estabilidad, y neutralidad de una perspectiva cartográfica.

En un viaje a las montañas, Witold mira arriba, al cielo, y ve un pájaro. Su mente lo asocia con el gorrión, y él lo nombra el no-gorrión:

Apareció un pájaro en los cielos... altísimo e inmóvil... ¿Habrá sido un buitres, un halcón o un águila? No, un gorrión seguro que no era, pero por el sólo hecho de no ser un gorrión se convertía en un no-gorrión y por ser un no-gorrión era también un poco un gorrión...

¡Dios mío! ¡Qué alegría ver de pronto aquel pájaro solitario planeando por encima de todo!
¡Poderoso, dominador! (113)

El no-gorrión domina el cielo: ejerce un poder que el narrador sólo puede apreciar desde abajo. La omnipresencia del caos que lo rodea hace que el poder de ese pájaro (de estar encima de todo y de ver con una perspectiva singular, distante, y dominante) se acentúe. Quisiera sugerir que la relación

entre este pájaro vivo (el no-gorrión) y el pájaro muerto y ahorcado es importante para el problema central de *Cosmos*. El crimen fundamental de la novela —el colgamiento del gorrión— puede ser entendido como la matanza de esta perspectiva dominante: la perspectiva de pájaro que permite la creación de mapas convencionales, mapas con funciones sociales y comunitarias⁶.

Cuando el narrador intenta fabricar un mapa sin utilizar esta perspectiva ajena, sin traducir los puntos de contacto entre sus sentidos y el territorio a una representación estable, fija, compatible, se pierde en formas fluctuantes. Con su mirada «al nivel del suelo» el narrador caminante sólo tiene acceso a un ‘punto’ del mapa... pero mira desde ese punto, tejiendo un orden idiosincrásico, sin acceder a otra perspectiva: percibe las conexiones que traza su mente justo en el centro de ese universo por formarse.

Propongo que este vínculo entre el caminar insistente de Witold en *Trans-Atlántico* y el camino por los mapas inestables de *Cosmos* nos dirige, indirectamente, a la influencia de Borges. Los dos gestos lidian con la coherencia de un mundo sostenido por un contexto común: el de la biblioteca de citas, en el primer texto, y el de la organización social en el segundo. Después de unos veinte años en Buenos Aires, no es tan sorprendente que Borges llegara a representar, para Gombrowicz, una cerrada comunidad literaria excesivamente vinculada con formas (y formalidades) conservadoras. En esta lectura, el primer rechazo gestual del ‘orden’ literario argentino representado por Borges en *Trans-Atlántico* aumenta en intensidad y en amplitud hasta formar, en *Cosmos*, todo un universo idiosincrásico.

No obstante, más allá de esta relación indirecta entre Gombrowicz y Borges, sugiero que es posible identificar una influencia causal mucho más concreta. Es importante recordar que si *Cosmos* describe cómo una realidad contingente puede nacer del proyecto detectivesco de un hombre impulsado a interpretar (y crear) relaciones cartográficas, Borges escribió un texto, «La muerte y la brújula», con las mismas características en el año 1942. Argumento no es una coincidencia. Gracias a la publicación en 2013 (en polaco) y 2020 (en español) de su segundo diario, *Kronos* (217)⁷, sabemos que Gombrowicz leyó *Ficciones* —la colección que incluye «La muerte y la brújula»— por primera vez en 1960. Esta lectura ocurrió nueve meses antes de que Gombrowicz empezara a escribir *Cosmos* (*Kronos*, 227). Sabemos también que «La muerte y la brújula» fue uno de los cuentos que más admiraba Gombrowicz (Rita Gombrowicz 72). Aunque parezca una repetición irónica del encuentro ficticio entre los dos ‘autores’ en *Trans-Atlántico* (con la voz de Borges insistiendo en la falta de originalidad de Witold), propongo que el ‘caminar’ rebelde que empezó en *Trans-Atlántico* se transformó en dimensiones ontológicas y espaciales bajo la influencia cartográfica de «La muerte y la brújula».

En «La muerte y la brújula» el detective Erik Lönnrot y el comisario Treviranus intentan descifrar el misterio de una serie de crímenes que empieza con la matanza de Marcelo Yarmolinsky, el delegado de Pódolsk al Tercer Congreso Talmúdico. Al inicio, podemos reconocer ciertos aspectos de la versión de Borges que Gombrowicz inventó para su *Trans-Atlántico*. Como Yarmolinsky es el autor de libros esotéricos sobre ideas cabalísticas, el detective Lönnrot, rechazando los consejos del

6 En polaco, también se usa la idea de ‘la perspectiva de pájaro’ para referir a la perspectiva artificial desde arriba en la cartografía: «widok z lotu ptaka».

7 No sabemos si lo leyó en español o en otro idioma. La versión francesa de *Ficciones*, por ejemplo, fue publicada por La Croix du Sud (la editorial de Roger Caillois) en 1951.

comisario, decide utilizar estos textos para contextualizar su asesinato, particularmente después de ver una hoja de papel en el cuarto de Yarmolinsky con una ‘sentencia inconclusa’: «La primera letra del Nombre ha sido articulada» [I, 798]). El detective no puede conceptualizar el crimen sin acudir a los libros, leyendo el escenario (y los que siguen) estableciendo vínculos con la historia de la secta de los Hasidim o teorías sobre los nombres de Dios.

Estas observaciones llegan a formar una lógica cartográfica: después de la tercera matanza —y dos mensajes más anunciando que la segunda y la última letra han sido articuladas— alguien de su despacho recibe un mapa Baedeker demostrando que los tres puntos forman un triángulo equilátero en el plano de la ciudad. Una nota le asegura que la perfección de la forma implica que ya no va a haber más asesinatos. No obstante, el detective intuye que va a haber cuatro crímenes porque hay cuatro letras en el Tetragrámaton (es decir, la forma de nombrar a Dios en la Biblia hebrea), porque los tres crímenes corresponden a tres de las cuatro direcciones cardenales, y porque cada crimen ocurrió en el cuarto día de los meses del calendario hebreo: con el mapa, sus libros, y el calendario, sabe exactamente donde y cuando va a ocurrir el asesinato final.

El detective, cuando llega a su destinación, encuentra una casa construida con simetrías inútiles y repeticiones maniáticas. Allí lo sorprende los matones de su némesis, el Dandy Red Scharlach. Antes de matarlo, Scharlach explica que tejió un laberinto de citas, libros, mapas, y figuras para que el detective se cayera en su trampa.

Scharlach, después de leer en el periódico que el detective había decidido usar una lógica rabínica para resolver el crimen inicial, empezó a leer los libros de Yarmolinsky. Mató, plantó libros de teología con frases subrayadas en los escenarios, simuló el tercer crimen, añadió mensajes a los escenarios para evocar el Tetragrámaton, le mandó un mapa al comisario para sugerir soluciones cartográficas que el detective podría rechazar a favor de la conclusión prevista y después lo esperó en la casa simétrica de la quinta Triste-le-Roy. Yarmolinsky, como originalmente había sugerido el comisario, fue matado al azar cuando un ladrón, un socio de Scharlach, abrió la puerta equivocada en el hotel.

El personaje principal del cuento de Borges, bajo una lógica detectivesca, busca figuras y formas usando sus habilidades de interpretar y contextualizar. El mapa, reducido a una geometría inteligible, se convierte en una trampa cartográfica. Esta transformación cartográfica es más impactante cuando notamos que la ciudad descrita en el cuento no tiene nombre y los detalles culturales y geográficos sólo parecen complicar su identificación. La historia termina en la quinta Triste-le-Roy, pero el primer crimen ocurrió en el Hôtel du Nord. La tercera tiene lugar en el Liverpool House, una taberna de la Rue de Toulon. Hay un periódico local con el nombre de Yidische Zaitung; el detective se llama Erik Lönnrot. El dueño del bar es Black Finnegan, un criminal irlandés. El antagonista del detective es Red Scharlach y en cierto momento aparece un caudillo barcelonés.

Sabemos que el mapa que recibe el detective fue tomado de una guía Baedeker, pero no sería imposible que un lector imaginara una ciudad fantástica compuesta por calles, edificios, e ciudadanos de una colección de ciudades europeas. Tal vez esta diversidad de las comunidades europeas y sus límites inestables comunica a muchos lectores que la ciudad es Buenos Aires. Sergio Waisman enfatiza cómo el cuento representa las culturas de Buenos Aires de los años cuarenta: entre ellas su fuerte comunidad judía y su «mezcla heterogénea políglota» (Waisman, sección «Borges y ‘el sabor de las afueras de Buenos Aires’, párrafo 5). Alicia Borinsky nota que el misterio del cuento reside más en el deseo de descifrar los códigos culturales de Buenos Aires que en la identidad particular del asesinato: «[f]or Borges, Buenos Aires was a universal site for secrets embedded in the conflicting cultural

codes of immigrants and their languages» («Jorge Luis Borges (1899-1986)», 470). Borges aclaró en su prólogo de 1944 que el cuento, «pese a los nombres alemanes o escandinavos», ofrece «un Buenos Aires de sueños» (1, 779). En 1951, Borges escribe en «El escritor argentino y la tradición» que la ciudad fantástica, al evitar cierta especificidad local, comunicó a sus amigos «el sabor de las afueras de Buenos Aires» sin que él lo intentara representar directamente (I, 553-554). La versión de la ciudad soñada por Borges rechaza la coherencia de cualquier nacionalismo con su río de referencias internacionales mientras narra el deseo y el fracaso de interpretar su complejidad cultural. La historia le recuerda al lector que Buenos Aires es, en gran parte, un tejido cultural de inmigrantes, de pasajeros y exiliados... exiliados como Gombrowicz.

Y aquí yace una de las contradicciones más fuertes de este encuentro textual: Borges usa una torcida lógica cartográfica para *rechazar* el impulso de contextualizar con una erudición esotérica indicando que la realidad de su ciudad existe en un palimpsesto cultural producido por décadas de inmigración y exilio. Aunque en el cuento podemos observar una versión enfáticamente internacional y europea de Buenos Aires, es la comunidad judía (y no la élite parisina) que se encuentra en el plano principal. Es, en este sentido, el anverso de la caricatura inventada por Gombrowicz: Borges usa su erudición para criticar la erudición, abriéndose hace una complejidad cultural con límites más interesantes que las de un cuadrado o un triángulo equilátero.

En la conclusión de «La muerte y la brújula», el detective Lönnrot sugiere que la trampa geométrica era excesiva, que en realidad hubiera sido suficiente usar una línea. Anuncia que si en otro avatar Scharlach decide atraparlo, sería mejor usar esa figura más elegante. «—Para la otra vez que lo mate —replicó Scarlach— Le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante» (1, 806).

Puede ser que sea una referencia a una de las paradojas de Zenón, que la línea recta sea una representación del tiempo. Pero al mencionar la posibilidad de otros encuentros, otras vidas paralelas, los personajes sugieren una segunda opción: que la línea recta (eternamente invisible e incesante para ellos) es la línea del texto que estamos leyendo. Como personajes literarios, se volverán a hablar, en este y tal vez otros cuentos.

El paso hacia la realidad literaria de la escena hace que sea posible percibir como Scharlach y Lönnrot toman los roles de escritor y lector: uno crea el 'texto' (con matanzas y mapas) para ser interpretado mientras que el otro sigue las pistas, pasivamente interpretándolas hasta entender que todo ha sido una trampa: el mapa y su interpretación lo encarcelaron.

El *Cosmos* de Gombrowicz sugiere las mismas tensiones: la lógica detectivesca de la trama implica que alguien está 'comunicando' con signos para que Witold los interprete. Pero eventualmente, cansado de vigilar su entorno, identificando signos e interpretándolos, Witold, el narrador, se convierte en criminal. No porque desee herir a nadie, sino porque quiere activamente crear su propio mundo: mata y ahorca un gato para empezar a escribir signos en vez de descubrir y leerlos. Witold empieza como Lönnrot y termina (casi) como Red Scharlach. Es un personaje que quiere ser escritor.

Cuando Red Scharlach describe el origen de su trampa, explica que se había refugiado en la casa de la quinta Triste-le-Roy para recuperarse de una herida después de que Lönnrot había arrestado a su hermano. Delirante, las simetrías incesantes de la casa lo perseguían hasta que, al recuperarse, decidió tejer un laberinto simétrico para atrapar al hombre que encarceló a su hermano. La trama, en este sentido, empezó con el dolor, la angustia, la rabia, y una forma inestable de relacionarse con el espacio que quebró las divisiones normales entre el yo y la realidad. La artificialidad de su entorno,

su simetría excesiva, le sugiere a Red Scharlach que es posible crear una realidad que muchos aceptarán por ser predecible e inteligible: por ser una *forma* (un artificio) menos amenazante que el caos de afuera⁸.

El encuentro final entre Lönnrot y Red Scharlach ocurre con una calma inusual que permite que sea visto como un acto de autoconocimiento, de resolución: el autor se acerca a su lector y, en la última línea, los dos dejan de existir. Casi no importa quién mató a quién. Lo mismo ocurre en *Cosmos*. Aunque la matanza del gato es el ‘tercer’ colgamiento en la novela, termina (exactamente como «La muerte y la brújula»⁹) con cuatro: el último —que resulta del suicidio de un personaje llamado Ludwik— confunde al narrador ya que sugiere la presencia de una inteligencia ajena:

[...] lo cierto es que de alguna manera aquello debió de haber ocurrido, puesto que había ocurrido... Miré con profunda atención hacia todas partes. Me tranquilicé. Posiblemente porque algo había comprendido...

[...]

Y ¡pam, pam, pam, pam! ¡Uno, dos tres, cuatro! El gorrión colgado, el palito colgado, el gato estrangulado-colgado, Ludwik colgado. Todo se volvía coherente. Todo encajaba a la perfección. Un cadáver absurdo que de pronto se convertía en un cadáver lógico. Sólo que aquella lógica era densa... demasiada mía... personal... especial... privada... (179)

Sabemos que la persona que ‘causó’ el suicidio de Ludwik es la misma persona que realmente mató el gorrión: fue Gombrowicz, el autor. Witold estaba persiguiendo a Gombrowicz sin saberlo.¹⁰ Este conflicto subyacente entre Witold (el narrador) y Gombrowicz (el autor) es, en cierta manera, una buena representación de su relación con la Forma, la inmadurez y la inevitabilidad de las contradicciones que resultan.

Gombrowicz, por ejemplo, termina *A Kind of Testament* (dictado a Dominique De Roux en un libro originalmente publicado en francés en 1968) con estas reflexiones:

Casi estoy avergonzado de mí mismo. ¿A dónde me han llevado mis asaltos a la Forma? A la Forma. La rompí tanto y tan a menudo que me convertí en el escritor cuyo tema es la Forma. Esa es mi forma y mi definición. Y hoy yo, un individuo de carne y hueso, soy el sirviente de ese Gombrowicz oficial que construí con mis propias manos. Sólo puedo agregarle algo más... Sí, sí, cavé mi hoyo, cumplí mi papel. Soy un sirviente. ¿De quién? De Gombrowicz.

¿Sembrará mi antigua rebelión una semilla en la imaginación joven y triunfante de alguien más? No lo sé. ¿Y qué hago yo? ¿Seré capaz de rebelarme contra él otra vez, contra ese otro Gom-

8 Esta idea aparece también en el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», otra historia de *Ficciones* que Gombrowicz leyó en 1960.

9 John Irwin ha escrito sobre la oscilación entre los números tres y cuatro en el cuento de Borges, notando que el juego inicial entre el triángulo en el mapa Baeddeker (que se convierte en un cuadrado ante la mirada del narrador) se repite en varias formas sugestivas (30-36). Diría que esta repetición amenaza al lector con la insinuación de que también puede fácilmente caer en las mismas trampas del detective si confía demasiado en sus deseos de hallar patrones, formas y orden.

10 Aunque Czerwiński y Karst escriben que el conflicto entre la juventud y la gente madura no existe en la trama de *Cosmos* (54-55), este encuentro entre el autor (viejo) y su narrador joven (tal como la relación entre la ‘madurez’ de Borges y las estrategias distintas de Gombrowicz) puede ser leído dentro de ese marco.

browicz? No estoy seguro en absoluto. He contemplado varios trucos que me habrían permitido escapar de esta tiranía, pero la edad y la mala salud han eliminado las posibilidades. Deshacerme de ese otro Gombrowicz, comprometerlo, destruirlo, ciertamente sería revitalizador... pero nada es más arduo que luchar contra tu propia cáscara.

Volver al tiempo antes del comienzo, refugiarme en mi inmadurez inicial. (Esta Inmadurez es aún más importante para mí que la Forma, pero no he hablado mucho de ello en este libro porque no es fácil discutirlo y preferiría que la gente lo buscara en la materia viva de mi obra artística.) ¿Pero rebelarme? ¿Cómo? ¿Yo? ¿Un sirviente? (154-5, traducción mía)¹¹.

Una consecuencia de esta estrategia de autosubversión es que permite la duplicación del yo que identificamos en *Cosmos*: si traza la forma de un caos individualista, es un individualismo compartido y negociado por dos versiones antagónicas del mismo autor. Las tensiones de esta relación interna rompen el hermetismo que uno podría anticipar, abriendo un espacio de diálogo y diferencia dentro de lo cual puede entrar el lector.

En una página de su *Diario* fechada 1960 (que fácilmente podría corresponder a un año anterior —antes de su lectura de *Ficciones*— dada la cronología no fiable del texto¹²), Gombrowicz expresa que es paradójico que Borges, «abstracto y exótico, desligado de sus problemas, esté en el pináculo de la gloria, mientras que yo sólo tenga un puñado de lectores» (465). Borges, en este comentario, no aparece como otro autor luchando con su doble: es asociado más con la cima del mundo literario con su propia perspectiva desde arriba.¹³ Gombrowicz juega con la idea de que tal vez él sería un mejor representante de los valores culturales de Argentina dado que «soy en cierto modo un especialista en

-
- 11 La traducción es mía; usé *A Kind of Testament*, la traducción al inglés de Alastair Hamilton. El original en inglés es el siguiente: «I am almost ashamed of myself. Where have my assaults on Form got me? To Form. I broke it so much and so often that I became the writer whose subject if Form. That is my form and my definition. And today I, a living individual, am the servant of that official Gombrowicz whom I built with my own hands. I can only add to him. My former impulses, my gaffes, my dissonances, all this trying immaturity... where has all that gone? In my old age life has become easier for me. I sail confidently between my contradictions and people listen to what I have to say. Yes, yes, I've dug my hole, I've played my part. I am a servant. Whose? Gombrowicz's. / Will my former revolt sow a seed in someone else's youthful and triumphant imagination? I don't know. But how about me? Will I ever again be able to rebel against him, against that other Gombrowicz? I'm not at all sure. I've contemplated various tricks which would have enabled me to escape from this tyranny, but age and ill-health have removed my means. To get rid of that other Gombrowicz, to compromise him, destroy him, would certainly be vivifying... but nothing is more arduous than to fight against one's own shell. / To return to the time before the beginning, to seek refuge in my initial immaturity. (This Immaturity is still more important to me than Form, but I haven't said too much about it in this book because it isn't easy to discuss it and I would rather people looked for it in the live matter of my artistic work.) / But to rebel? How? Me? A servant?» Existe una traducción al español (*Lo humano en busca de lo humano: Witold Gombrowicz conversa con Dominique de Roux*), pero no ha sido posible conseguirlo.
- 12 Como explica Jerzy Jarzębski, no es posible fiar en las fechas exactas del *Diario* dado que Gombrowicz construyó el texto para ser publicado, cronológicamente, en la revista *Kultura*: hay numerosos ejemplos en que Gombrowicz construye la apariencia de esa continuidad cronológica usando textos de distintos momentos o lugares. Desde la primera página, manipula las fechas y los eventos para crear efectos narrativos (Jarzębski 85). En 1958, por ejemplo, Gombrowicz le mandó un capítulo de reflexiones al editor después de resolver un conflicto y decidió cambiar las fechas para que esas ideas – escritas en 1957 – cupieran dentro del formato del diario (Jarzębski 85-86).
- 13 Aunque no es difícil ver conexiones entre esta figura doble y las estrategias de Borges, particularmente «Borges y yo» (*El hacedor*, 1960), es probable que Gombrowicz nunca leyera ese texto.

su mayor problema—la inmadurez—y que toda mi obra gira en torno suyo» (465). Comenta que, en Argentina, igual que en Polonia, hay un error común:

A saber, en lugar de decir «yo,» dicen «nosotros.» Nosotros, los americanos. Nosotros, los argentinos. Ahora bien, cuando un individuo dice «nosotros» comete un abuso, nadie le ha autorizado a hacerlo, sólo tiene derecho de hablar en nombre propio. [...] ¿Qué quiere decir América, los americanos? Un concepto, una generalidad, una abstracción. ¿Qué es la «realidad americana»? Es algo que cada cual puede entender como quiera. (465)

Después de leer *Ficciones*, no sé si Gombrowicz cambió de opinión en torno a su imagen de Borges. Tal vez, al escribir su *Cosmos*, llegó a otras conclusiones¹⁴. O por lo menos entendió cómo su lectura de Borges —su respuesta a «La muerte y la brújula»— podría tomar el juego cartográfico y ampliarlo, creando una desorientación más amenazante y personal.

Cosmos ha sido leído principalmente dentro de dos marcos teóricos que prescinden de cualquier contexto argentino¹⁵. La primera tradición sigue las pautas propuestas por Gombrowicz en su prólogo,¹⁶ identificando un cuestionamiento de la formación de la realidad por las capacidades cognitivas del individuo dentro de una subversión de la historia detectivesca tradicional (Gasyna, 221-37; Ziarek, 221); tiende a acudir a la filosofía y a las ideas de Bakhtin o Foucault para sugerir que Gombrowicz nos dirige a una zona limítrofe entre ‘el yo’, ‘la realidad’, y ‘los otros’ que permite (después de un gran sacudimiento) la posibilidad de una existencia relacional más auténtica y dinámica (Lutsky, 21-6). A veces se contextualiza esta creación del ‘universo’ con la relación entre el autor y otras ‘formas institucionalizadas’—posicionándola como una crítica a la autoridad de cualquier sistema de dar coherencia al mundo: la ciencia, la historia, la cultura, el catolicismo, etcétera (Thompson, 98-9; Sugiera, 232). La segunda tradición —que también tiene sus conexiones con el

14 En *A Kind of Testament* (1968), Gombrowicz separó, un poco, la versión de Borges que uno encuentra en sus obras escritas con la versión pública, social. Puede ser leído como una revisión ligera de su postura más antagónica antes de 1960, pero no entra en muchos detalles. Dictó lo siguiente: «Borges and I are at opposite poles. He is deeply rooted in literature, I in life. To tell the truth I am anti-literature. Precisely because of that a meeting with Borges might have proved fruitful, but technical difficulties intervened. We met once or twice, but we left it at that. Borges already had his rather too obsequious little court. He spoke and they listened. [...] It was only later, when I read his really artistic works, his stories, that I had to admit that he had an exceptional intellectual perspicacity.» (89) [mi traducción: «Borges y yo estamos en polos opuestos. Él tiene sus raíces en la literatura y yo en la vida. La verdad es que soy anti-literatura. Precisamente por eso un encuentro con Borges pudiera haber sido fructífero, pero intervinieron dificultades técnicas. Nos encontramos una o dos veces, pero lo dejamos así. Borges ya tenía su cenáculo obsequioso. Él hablaba y ellos escuchaban. [...] Sólo más tarde, cuando leí sus obras realmente artísticas, sus cuentos, tenía que admitir que poseía una excepcional perspicacia intelectual.»]

15 Es importante notar que sin saber polaco, mis estudios se basan en los textos accesibles en inglés y español —lo cual permite un conocimiento indirecto de las ideas expresadas por los críticos polacos más sobresalientes pero implica un límite importante.

16 Gombrowicz incluyó un prólogo en la novela con fragmentos de su *Diario* «en los que se habla de *Cosmos*». Aparece la idea de que la novela policíaca puede ser entendida como una forma de organizar el caos y que *Cosmos* es «sobre la formación de la realidad» (7). Propone que la lógica, en un intento de resolver el misterio del pájaro colgado —y también la misteriosa asociación (erótica) entre las bocas de dos personajes— puede imponer un orden en el proceso de «suposiciones, de asociaciones, de investigadores» (7) que tiende a la totalidad pero fracasa y se desencadena en una catástrofe.

prólogo de Gombrowicz¹⁷— indaga más en una dimensión libidinal, explorando cómo los deseos sexuales estructuran la formación de la realidad (y la identidad) en patrones que no caben dentro de la conciencia. Suele usar la tradición psicoanalítica (especialmente Lacan) para describir una lucha compulsiva por relacionarse con las deseadas experiencias y, a veces, la dificultad de llegar a una ‘madurez’ contradictoria (Berressem, 145-7; Thompson, 150-1; Gasyna, 240-5).

En torno a la relación entre Gombrowicz y la literatura argentina, hay tres obras que reciben la mayoría de la atención crítica: *Trans-Atlántico*, la traducción al español de *Ferdydurke*, y su *Diario*¹⁸—*Cosmos* casi nunca aparece en la discusión, a pesar de que fuera escrita en Argentina después de 20 años de vivir en el país. Silvana Mandolessi describe como Juan José Saer y Ricardo Piglia fueron los dos críticos que primero impulsaron la inclusión de Gombrowicz en el canon nacional de Argentina, un esfuerzo respaldado por dos capítulos dedicados a Gombrowicz en la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik (16). Con referencias al ensayo de Borges «El escritor argentino y la tradición», Saer y Piglia sugieren que es precisamente la marginalidad de Gombrowicz—la distancia entre él y los grupos establecidos— que lo convierte en el representativo perfecto de los escritores extranjeros que se hallan en Argentina (Saer, 12; Piglia, 94-7). Piglia articula su versión del ‘complot’ retrospectivo de canonización nacional mientras cuestiona sus límites, posicionando a Gombrowicz al lado de Macedonio y Arlt (97-8). En general, es común contraponer las figuras de Gombrowicz y Borges para enfatizar la distancia entre los dos, muchas veces con comentarios sobre la resonancia casual de algunas de sus estrategias (particularmente en torno a la inestabilidad del ‘yo’ y un cuestionamiento de la autoridad de sistemas, tradiciones, y nacionalismos. Javier de Taboada admite cierta confluencia entre las ideas de Borges y Gombrowicz, pero critica la frecuencia de la comparación como parte de un proceso de ‘argentinización’ estratégica que empieza después de que el autor de *Ferdydurke* adquiere cierto nivel de atención internacional con el premio Formentor en 1967 (201, 215). Para él, Borges es nada más que una referencia obligatoria que resulta de la pereza o las estrategias de canonización de los críticos: «la ‘pertenencia’ de Gombrowicz a la literatura argentina [...] pasa siempre por la aduana de Borges» (De Taboada 215). Hochman comparte su escepticismo en torno a la relación entre los dos autores, escribiendo que «el vínculo entre Borges y Gombrowicz es prácticamente nulo. Y malo» (173).

Propongo que en *Cosmos* sí existe un vínculo concreto entre los dos autores que se origina de la lectura de «La muerte y la brújula» que hizo Gombrowicz en 1960, nueve meses antes de empezar a escribir su última novela. Coincido en que antes de este momento, Borges para Gombrowicz suele representar la erudición europeizante de una élite literaria en Buenos Aires conectada con el exclusivo mundo social de Victoria Campo y el grupo Sur. La versión de Borges que encontramos en

17 Gombrowicz en el prólogo se pregunta si «la realidad es, en esencia, obsesiva» (9) y ofrece, al lado del misterio del pájaro colgado, la peculiaridad de un solapamiento mental entre las bocas de dos personajes en la novela. Las interpretaciones psicoanalíticas frecuentemente discuten cómo las obsesiones pueden estructurar un mundo (es decir, una identidad, una forma de experimentar y conceptualizar la realidad).

18 Silvia Dapía ofrece un análisis representativo de *Trans-Atlántico*, el *Diario*, y la traducción colectiva de *Ferdydurke*. Escribe que Argentina le ofreció a Gombrowicz una oportunidad para transformarse cultural y lingüísticamente, enfatizando cómo sus ideas sobre el nacionalismo surgieron desde los contextos culturales de Polonia y Argentina. Gasparini se centra en los mismos textos para describir un proyecto multidimensional de autenticidad e irreverencia literaria.

Trans-Atlántico es ésa: un bosquejo compuesto por las historias de segunda mano que Gombrowicz escuchó sobre el autor y su obra. Después de la lectura de *Ficciones* en 1960, documentada en *Kronos*, Gombrowicz finalmente tiene acceso a algunos de los cuentos más impactantes de Borges. «La muerte y la brújula», un cuento detectivesco que juega con la coherencia cultural de Buenos Aires y que cuestiona nuestra capacidad de percibir, interpretar, y crear una realidad, le ofrece una visión desestabilizada de una cartografía contingente. Es una trampa literaria que crea un encuentro entre dos figuras paralelas: un lector detective y un autor criminal que manipula la percepción espacial de su víctima. Cuando Gombrowicz, en octubre de 1960, empieza a escribir una novela que transforma la cartografía en una trama detectivesca que explora nuestra capacidad de crear una realidad coherente usando la información sensorial y los ‘signos’ que otros nos ofrecen, es imposible no contextualizarlo como parte de un diálogo (imaginado y unidireccional) con Borges.

En este sentido, es posible ver una tensión en *Cosmos* entre el proyecto de disolución y caos que nace de la mirada compulsiva de su narrador y otro proyecto en que el autor (Gombrowicz) comete, en Argentina, el crimen literario de matar el pájaro de la perspectiva de pájaro para crear una serie de problemas para ser resueltos por el narrador joven (Witold) en una imaginaria Polonia del pasado. El encuentro entre el autor maduro y el narrador joven es efímero, imposible: pero el intento de hacer que los dos se acerquen cabe perfectamente dentro del pensamiento de Gombrowicz. En otras palabras, Gombrowicz, en su respuesta a Borges, toma el lugar de Red Scarlach y de Lönnrot. Decide perseguirse a él mismo a través del tiempo y la geografía en una versión de Polonia compuesta por una lógica que nace en Buenos Aires. Hay dos límites principales que se ponen en juego en esta interpretación: el límite entre el Gombrowicz maduro (el autor) y el Witold joven (el narrador) y el límite entre su forma inestable de organizar un cosmos idiosincrásico y todas las formas de los demás (incluyendo el texto de Borges).

Para Gombrowicz, este último límite interpersonal entre el yo y cualquier comunidad inevitablemente existe para ser negociado, traspasado y perpetuamente re-escrito: su transformación constituye una difícil y contradictoria práctica generativa sin ninguna resolución estable. Una de las diferencias más importantes entre «La muerte y la brújula» y *Cosmos* es que Gombrowicz no le ofrece al lector ninguna ‘solución’ parcial a la trama detectivesca. No permite, como Borges, que cualquier lector salga con la satisfacción de haber entendido algo de lo que pasó. En cambio, reina el caos y la arbitrariedad de la fabricación compulsiva del nido cartográfico que rodea al narrador mientras camina. Como es exclusivamente suyo, un mapa individual que carece de una perspectiva organizadora que establezca la coherencia de la representación, cualquier ‘solución’ explícita en el texto quitaría el énfasis en el proceso inacabable que propone. El cosmos representado en el libro es un fuerte rechazo del ‘nosotros’ que Gombrowicz asocia con el ‘mayor problema’ argentino. En ese sentido es su regalo a los jóvenes de su patria prestada.

Es lícito comentar, no obstante, que ese mapa individual es representado también como una trampa, una forma que compele una obediencia compulsiva: la violencia, el miedo y el descontrol de Witold revelan que un cosmos idiosincrásico, que impone límites infranqueables entre él y los demás, no es viable. Como un espacio literario, el texto es una transitoria zona de encuentro (y de libertad extrema) para el Gombrowicz maduro, el inventado Witold joven, y (también) los lectores que nunca han imaginado una vida sin los mapas impuestos por otros.

De hecho, es imposible concebir su práctica literaria sin el límite interno que desestabiliza el yo, buscando (con herramientas y estrategias cada vez más maduras) formas de elevar (y reinventar)

su propia juventud, su inmadurez incómoda. El joven polaco de *Cosmos* nace en Buenos Aires para luchar con Borges y, también, con un Gombrowicz viejo, demasiado maduro. Su última novela puede ser leída simultáneamente como un rechazo a Borges (que extiende el rechazo su caminar transatlántico) y una respuesta considerada a uno de sus cuentos más famosos. Esta respuesta literaria une Argentina con Polonia y crea una cartografía radicalmente individualista (pero compartida entre dos versiones del autor) cuya negación del nosotros (con su dominante perspectiva aérea) es exactamente lo que Gombrowicz deseaba para los jóvenes orgullosamente inmaduros que él imaginaba en *su* Buenos Aires.

Bibliografía

- BERRESSEM, Hanjo (1991). «Witold Gombrowicz: *Cosmos* The Case of the Hanged Sparrow». *The Polish Review*, 36.2, 145-59.
- BORGES, Jorge Luis (2011). «La muerte y la brújula». *Obras completas*, vol. 1. Sudamericana, 797-806.
- (2011). «El escritor argentino y la tradición» *Obras completas*, vol.1. Sudamericana, 550-7.
- BORINSKY, Alicia (2010). «Jorge Luis Borges (1899-1986)». *A Companion to Crime Fiction*, Charles J. Rzepka y Lee Horsley (eds.). Wiley Blackwell, 462-74.
- (2011). *One-way Tickets: Writers and the Culture of Exile*. Trinity UP.
- CZERWIŃSKI, Edward y Bronisława KARST (1978). «‘Berging’ Gombrowicz: A Reappraisal of ‘Form-Fastening’». *The Polish Review*, 23.4, 50-7.
- DAPÍA, Silvia (2014). «‘Living in Another Language’: Witold Gombrowicz's Argentinean Experience». *Polish American Studies*, 71.2, 79-89.
- DE TABOADA, Javier (2017). *Europeos en Latinoamérica*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- GARCÍA, Germán (1992). *Gombrowicz: El estilo y la heráldica*. ATUEL.
- GASPARINI, Pablo (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Beatriz Viterbo Editora.
- GASYNA, George Z (2011). *Polish, Hybrid, and Otherwise: Exilic Discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*. Bloomsbury Publishing.
- GOMBROWICZ, Rita (2008). *Gombrowicz en Argentina: 1939-1963*. El cuenco de plata.
- GOMBROWICZ, Witold (1973). *A Kind of Testament*. Calder & Boyars.
- (1969). *Cosmos*. Seix Barral.
- (2017). *Diario*. El cuenco de plata.
- (2020). *Kronos*. El cuenco de plata.
- (2004). *Trans-Atlántico*. Seix Barral.
- HOCHMAN, Nicolás (2018). *Incomodar con estilo: El exilio de Gombrowicz en Argentina*. Dobra Robota.
- IRWIN, John (1994). *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Analytic Detective Story*. The Johns Hopkins UP, 1994.
- JARZĘBSKI, Jerzy (2015). «Kronos and Literature», *The Polish Review*, 60.2, 83-92.

- LUTSKY, Klara (2015). «'I Know What I Am Not': The Problem of the Marginal Self in Gombrowicz's Novels». *The Polish Review*, 60.2, 21-8.
- MANDOLESSI, Silvana (2012). *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina*. Brill.
- PIGLIA, Ricardo (2004). «¿Existe la novela argentina?». *Las cartas de Gombrowicz*, José Tcherkaski (ed.). Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- SAER, Juan José (2004). «La perspectiva exterior». *Las cartas de Gombrowicz*, José Tcherkaski (ed.). Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- SUGIERA, Malgorzata (1995). «Witold Gombrowicz's World Without God», *Renascence*, 47.3/4, 229-41.
- THOMPSON, Ewa (1979). *Witold Gombrowicz*. Twayne Publishers.
- WAISMAN, Sergio (2003). «De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires». *Ciberletras*, 9. <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE9.pdf>>.
- ZIAREK, Ewa Płonowska (1996). *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*. SUNY Press.