

Trans-Atlántico: la destrucción del héroe masculino y nacional

Por María Rosa Lojo (CONICET- UBA – USAL)

Extraterritorial como pocos, Witold Gombrowicz (Malosyce, Polonia, 1904- Vence, Francia 1969), fue también, de alguna manera entrañable reconocida por él mismo, un escritor argentino. Llegado a nuestro país poco antes de empezar la Segunda Guerra Mundial, vivió entre nosotros durante veinticuatro años. Conoció la pobreza pero también la inusitada libertad que proporciona el estar desligado de la carga del “personaje”, la institucionalidad, los marcos protectores de todo tipo. La pura experiencia de sobrevivir a la pérdida de familia y de fortuna, e incluso del prestigio ya ganado en los circuitos literarios de su país, donde despuntaba polémicamente como el autor vanguardista de *Ferdydurke* (1938), significó asimismo para él una emancipación paradójica: “La guerra me destruyó familia, posición social, patria, porvenir; ya no me quedaba nada, ya no era apenas nada... Y sin embargo...Y sin embargo, Argentina...¡Qué descanso! ¡Qué liberación!” (1991, 102)

En Buenos Aires tuvo trato con funcionarios y residentes polacos, conoció a figuras del mundo cultural, pero no intimó demasiado con los medios literarios dominantes, como la revista *Sur* y su directora: Victoria Ocampo, ni tampoco, por cierto, con uno de los escritores más promovidos por ella: Jorge Luis Borges¹, que luego alcanzaría la notoriedad internacional. La falta de afinidades estéticas y de actitudes e intereses vitales determinaron esta mutua lejanía. En cambio, se relacionó pronto con artistas jóvenes, fascinados por su espíritu anticonvencional y contestatario. Y haría gran amistad, más tarde, con algunos otros escritores como Ernesto Sabato (1911-2011) al que lo unió una admiración plenamente correspondida (Gombrowicz 1991, 101; Gombrowicz 1999, 65, 103, 125, 127-128).

En la Argentina se abocó, entre otras cosas, a la traducción de *Ferdydurke* (publicada por Argos en 1947), con un heterogéneo equipo presidido por el cubano Virgilio Piñera; concibió y concluyó la novela *Trans-Atlántico* (en 1950) dada a conocer por primera vez en *Kultura* (1951), principal revista parisina de la emigración polaca; comenzó a trabajar en versiones de las piezas teatrales *Opereta* e *Historia*; escribió algunos cuentos que formarían parte de la recopilación *Bakakai* (caprichosa versión gráfica de la calle Bacacay, donde vivió en Buenos Aires en los comienzos de su estadía); redactó entre 1955 y 1958 la novela *Pornografía* y empezó a trabajar en la novela *Cosmos*². También llevó, a partir de 1953, un *Diario* que se publicaría en tres tomos y otro diario íntimo: *Kronos*, que su viuda, Rita, llevaría a la prensa recién en 2013.

Gombrowicz volvió a Europa el 8 de abril de 1963. Pero la etapa más intensa de su vida de escritor transcurrió en la Argentina, un país que lo marcó profundamente, y que, como consta en sus cartas a Juan Carlos Gómez (“Goma”), llamaba “patria”, en su imaginario hecho de tránsitos. De hecho, nunca pudo olvidarla y fantaseaba, a menudo, con volver, aunque se consagró en París y adquirió una gloria que perdura hasta hoy. Tampoco la Argentina lo olvidó, como lo prueban el intenso diálogo de escritores y académicos locales con su obra, sus reediciones y el congreso internacional Witold Gombrowicz que se celebró en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2014³, con gran repercusión.

Texto de cruce

Desde su mismo título, la novela *Transatlántico*⁴ se propone como texto de cruce: tránsito del Océano, y tránsito cultural del *homo viator*⁵. Un libro-viático, que incluye la parodia del sentido religioso del término. El Viático, se sabe, es el último de los sacramentos: el que se administra a los enfermos para auxiliarlos en el viaje definitivo que los llevará de este mundo terrenal a ese Otro, invisible, que les promete la fe. El que sube a tal viático, en *Transatlántico*,

deja su mundo para ingresar en otro a la vez exóticamente distinto y peligrosamente parecido. Y termina desertando no solo de un país, su país, sino de todo credo nacional/nacionalista⁶, y de cualquier credo fundado en la visión heroica de Occidente.

Los peregrinos que arriban en el *Chrobry* no se ajustan demasiado a lo que anticipa el nombre del buque. “*Chrobry*”, remite al rey *Boleslaw I Chrobry*: Boleslaw I, el Bravo, rey de Polonia, duque de Bohemia, gestor de la independencia polaca, gran guerrero y estadista. Pero la delegación que llega al Río de la Plata en vísperas de la Segunda Guerra Mundial está compuesta solo por algunos funcionarios políticos y dos “hombrecitos de letras”, “pobrecitos”, “apenas crecidos” (*T*, 11): el narrador homodiegético y otro literato, Czeslaw Straszewicz⁷, nombre que corresponde a un novelista polaco, compañero de travesía del autor Gombrowicz, cuyo nombre y apellido se mantienen en el personaje narrador.

La ruptura de este con los otros pasajeros de la misma nacionalidad se produce en Buenos Aires, cuando el estallido de la Segunda Guerra Mundial se revela inevitable. Mientras los demás deciden volver a Europa, Gombrowicz, que ha ingresado en el barco con dos maletas, como si fuera a viajar con ellos, vuelve a tierra sin mirar atrás mientras pronuncia una extensa “Maldición”: “Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato! Marchad, marchad, para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada!” (*T*, 15)

Pero el autoexiliado no podrá desligarse de la “Maldita nación” por el solo hecho de haberse quedado en suelo argentino. Aquí verá reproducirse los ritos nacionalistas, cuyas

máscaras se exhiben con despiadado relieve, en clave caricaturesca, deformadas como espejos de feria.

Héroes, padres y monstruos

Personajes polacos y argentinos conviven en la farsa delirante desarrollada en *Transatlántico*. Más que individuos, la mayoría representa tipos y estamentos sociales. Aparecen el cuerpo diplomático y el empresariado polaco (el Barón, Pyckal y Ciumkala), los pequeños empleados a su servicio, los intelectuales argentinos, los “Muchachos”, proletarios y marineros, los servidores del rico Gonzalo. La Embajada, la Oficina, el Salón de baile plebeyo, el Parque de Diversiones, el Palacio y la Estancia, son los escenarios donde desplegarán sus actuaciones.

La impostación, la exhibición, la retórica hueca, caracterizan el lenguaje corporal y verbal en los entornos de la Embajada y entre los intelectuales. La prepotencia y la vulgaridad dominan en el ámbito de los empresarios que invaden y hostigan, amedrentan y atormentan, en busca del verdadero poder sobre las vidas de los demás. Un poder que se terminará vinculando, de manera estrecha, con la retórica de la Patria y la necesidad de fabricar héroes a través de la crueldad.

El narrador, arrinconado en un hotel barato durante el día, humillado y maltratado por los Empresarios, exhibido por su Embajada en las recepciones nocturnas con el supuesto estatuto de Gran Escritor que debe mostrar superioridad frente a los nativos, se siente excluido de todo amparo y también de toda pertenencia. Después de un encuentro con celebridades vernáculas de la cultura, que desfilan como pavos reales, el escritor polaco huye del agasajo protocolar y se convierte en merodeante por las calles y las zonas de reunión plebeya que menciona especialmente Gombrowicz en su *Diario Argentino*.

En este paseo nocturno comienza a sabotearse, de manera activa, el proceso de construcción del héroe masculino y nacional, mediante el surgimiento de un triángulo que se mantendrá como eje semántico durante el resto de la novela. En uno de los vértices está Gonzalo Andes: un argentino al que Gombrowicz ha visto ya en el cóctel de la Embajada y que se pone a caminar junto a él, provocando su vergüenza. Es que no se trata de un ser “normal”, sino de un producto de la “degradación de la Humanidad” (T, 49), que contamina de escarnio a su ocasional compañero. Así se lo describe con humor revulsivo: “Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba no era Toro, sino Vaca (...) Al ver aquellos labios que a pesar de ser Masculinos sangraban *rouge* femenino, no pude tener la menor duda de que el destino me había unido con un Puto. Y con él había yo Caminado, habíamos caminado juntos delante de todos, como si para siempre me hubiera esposado con él.” (49). Pero pronto aparecerá el verdadero objeto de deseo del Puto: un joven marinero, rubio y hermoso. En el tercer vértice del triángulo se ubica el Padre del joven, que en todo momento tratará de impedir la seducción del Hijo por parte de Gonzalo. Esa pugna proporcionará el combustible narrativo, así como el nudo simbólico del relato. Entre los tres puntos de la tríada oscilará continuamente el narrador, sin decidir del todo a quien comprometer su lealtad, aunque, presionado por Gonzalo, accede en un principio, a desempeñarse ante el Hijo, como celestino o alcahuete del deseo homosexual.

La trinidad se deja leer, de manera muy productiva, desde el modelo metafórico propuesto por el sociólogo Enrique Gil Calvo en *Máscaras masculinas* para ilustrar “los diversos prototipos de masculinidad que predominan en las sociedades de tradición occidental (es decir, de origen grecorromano y judeocristiano” (2006, 109): el triángulo del Patriarca (padre), el Héroe (hijo) y el Monstruo, que se corresponde a su vez con el triángulo culinario de Levi Strauss; por eso Gil Calvo lo llama (con irreverencia que le hubiese gustado a Gombrowicz)

triángulo “masculinario”. Al Patriarca se le asigna lo Cocido, al Héroe lo crudo y al Monstruo, lo Podrido. El Patriarca, hombre en su plenitud consolidada, ahora dispone del capital material y simbólico, administra y ordena, concede y quita; el héroe aún no llega a la masculinidad cabal; tiene que probarse como varón. El Monstruo es un varón “degenerado”, echado a perder, fuera de las reglas y que (en su variante homosexual) transgrede la frontera de los géneros. Es el tercero en discordia entre el Padre y el Hijo; el héroe debe optar entre ambos.

La hibridez y la excepcionalidad distinguen al monstruoso Gonzalo: ni Él ni Ella, descrito a menudo con metáforas animales, “tenía el aspecto de una Criatura Extraña y no de un ser humano” (*T*, 54). No solo es inclasificablemente afeminado, sino que concentra significativos rasgos étnicos negados por el *ethos* argentino oficial del orden conservador. Aunque pertenece a la clase dominante, es un mestizo de piel oscura, “un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca” (50) y oculta su fortuna de sus amantes ocasionales, viviendo y vistiéndose como si fuera su propio lacayo, para no correr el riesgo de ser despojado. En algún sentido ha logrado el ideal de “confraternizar con el peón”, anhelado por Polilla en *Ferdydurke*.

El conflicto que se plantea entre el Padre y el Monstruo y cuyo trofeo es el Hijo tiene implicaciones en diversos planos. Si la seducción intentada por Gonzalo alcanza éxito, no solo el Hijo se transformará en otro Monstruo, sino que no podrá convertirse en Héroe nacional. En efecto, la intención del Padre es que el Hijo se embarque lo antes posible hacia el terreno de la guerra⁸.

Como Jesús, Ignacy es el Hijo Unigénito de su Padre y también será sacrificado según el mandato del Filicidio que, para Rascovsky y otros, se halla en la base de nuestra cultura: “Todos los mitos referidos a héroes los muestran inicialmente condenados por sus padres o sustitutos a un destino fatal” (Rascovsky 1973, 60); “Por ello hemos afirmado que desde los tiempos más

remotos la guerra representa ‘la pira sacrificial en la que se consuma la matanza de los hijos’” (ibídem, 62).

Frente al Filicidio establecido, Gonzalo proclama la Filiatria (T, 75), que abomina del honor y del Padre en pro de los derechos del Hijo, y descarta la vieja Patria, en nombre de lo Desconocido (T, 74⁹) y de lo Nuevo. La “desviación” del “Monstruo” es mucho más que sexual. Replantea, desde sus bases, el orden de la cultura. Significa el verdadero “Progreso”.

“Sé que me consideras un Monstruo --me dijo--, pero voy a lograr que tomes partido por mí contra aquel Padre y que consideres a todos mis iguales como la Sal de la Tierra. Dime, ¿no aceptas ningún Progreso? (...) ¿Cómo puedes aspirar a algo Nuevo mientras pones toda tu fe en lo Viejo? Así el Viejo Padre deberá mantener siempre a su hijo joven bajo su látigo paterno. ¿Y debe aquel joven obedecer eternamente todo lo que le ordene su Señor Padre? Dadle al Joven un poco de respiro, soltadlo, dejadlo que brinque libremente!” (T, 73) “¡El hijo, el hijo es lo único que interesa! ¿Para qué sirve la Patria? ¿No es mejor la Filiatria? ¡Sustituye la Patria por la Filiatria y verás lo que es bueno!” (T, 74)

Cómo se fabrica un héroe

La visión del héroe que *Transatlántico* propone se halla muy lejos de su dimensión mítica como figura creadora y salvadora de la comunidad, que pusieron de manifiesto estudiosos como Joseph Campbell, o de la concepción de los héroes como delegados del espíritu divino y motores de la Historia, exaltada por el romántico Carlyle (1999).

En las antípodas del mito y de la épica patria, el héroe exhibido y denunciado por Gombrowicz es en realidad un asesino muerto de miedo, al que se entrena mediante la (auto)represión masoquista y la tortura de los demás.

El “heroísmo” del guerrero se intenta cultivar y practicar en la novela según dos modelos fundamentales. Uno proviene de la vieja tradición caballerescas embellecida por la leyenda. Es el Duelo, al que desea recurrir Tomasz, padre de Ignacy, para proteger el honor de su hijo, amenazado por el asedio del Monstruo y su llamado a la libertad del Deseo¹⁰. Como señala Gil Calvo, “el duelo a espada o pistola es la institución heroica por antonomasia, cuyo apogeo coincide con el declive del Antiguo Régimen que puso fin al barroco absolutismo heroico...” (2006, 154).

La intención de batirse a Duelo aparece en Tomasz en el Salón de Baile, ante los reiterados brindis de Gonzalo dirigidos hacia su mesa, que tienen como destinatario al Hijo. Pero su mismo rival se convierte en obstáculo para la contienda, revelándose, según los cánones patriarcales, como indigno e inepto: ablandado (*sic*) por el miedo, Gonzalo bebe ya “solo por puro terror” (67), y, en una escena paródica de gran comicidad, se va convirtiendo en “Mujer”, colocándose de este modo fuera de todo duelo posible con un Hombre, hasta que arroja a la cabeza de Tomasz el tarro vacío de bebida y abandona el Salón. La cabeza del viejo sangra, evocando en el narrador la sangre que se está vertiendo en la verdadera guerra, más allá del Océano¹¹.

Imposible no pensar, por otro lado, en el culto del coraje gauchesco y arrabalero que por aquellos años Borges se dedicaba a mitificar y que alcanza probablemente su apogeo literario en el antológico cuento “El Sur” (*Ficciones*, 1944). No es, por cierto, el primero ni el último de los duelos que Borges construye en su poesía y en su narrativa, y no está de más recordar que los intentos de seducción de Gonzalo, dirigidos hacia la mesa donde se encuentra su efebo, comienzan exactamente del mismo modo que las provocaciones burlonas de los gauchos, apuntadas al soñador Juan Dahlmann: “Y dale llamar al camarero, darle palmadas amistosas,

pedir más vino y hacer y también disparar bolitas de pan, saludando con risas estentóreas aquellos caprichos suyos.” (T, 57).

A la mañana siguiente, ante la necesidad de tapar el escándalo, el indignado padre decide desafiarlo formalmente: “...no me queda otro remedio sino batirme con él a tiros, para que el asunto quede arreglado virilmente entre Machos. ¡Yo voy a hacer de él un Macho, para que no digan que un Puto anda detrás de mi hijo!” (70).

Hay que nombrar padrinos, y Gombrowicz personaje, otra vez mediador, recurre a los venales y también brutales empresarios: el Barón, Pyckal y Ciumkala. Aunque al principio se niegan a ser padrinos en un duelo donde interviene un Puto, finalmente aceptan ante la perspectiva de ventajas económicas, ya que, por pedido de Gonzalo, el duelo será fingido, sin balas. Luego la misma Embajada toma cartas en el asunto y el combate se convierte en la representación de la causa nacional, en la gran oportunidad de demostrar el Heroísmo polaco, y de vencer a las Potencias Infernales (82). Todos se trasladan a la estancia de Gonzalo, que se ha fijado como sitio del lance de honor.

Pero el falso duelo, que es “a primera sangre” se prolonga indefinidamente, ya que no hay balas auténticas. Cuando el narrador termina revelando la verdad a Tomasz, este decide lavar la ofensa matando a su propio hijo. Se desnudan, entonces, sus verdaderos motivos; es que, “al haber disparado contra el Puto con su revólver vacío se convertía en un Viejito Vacío, o tal vez en un Viejito infantil al que lo más adecuado sería darle papilla a la hora de comer, o encargarle que despioje a los niños (,,) Y al matar a su Hijo, al cometer aquel horrible Filicidio, quería matar en sí al Viejecito Vacío y convertirse en un Viejo sanguinario, Terrible, y con aquel Viejo quería Aterrorizar, Espantar.” (T, 112)

El miedo a la propia debilidad, a la vulnerabilidad secreta, es lo que oculta la máscara terrible del héroe masculino. Sin embargo, el Puto, aparente Monstruo, es capaz de otra heroicidad altruista que no consiste en el exterminio del otro, sino en la salvación de la vida del amado. Así sucede cuando Gonzalo se enfrenta a una jauría que ataca a Ignacy, logrando entonces, por corto tiempo, una tregua con el Padre.

El otro modelo de construcción de la heroicidad nacional héteromasculina ya no apela al *glamour* nobiliario del duelo singular. Sus referentes son el calabozo y el campo de concentración, y su laboratorio se halla en el sótano de la estancia. Sus regentes son los tres empresarios, que llevan espuelas atadas a las botas, y que son manipulados por el antes bondadoso Contable de la empresa. Witold, torturado primero por los cofrades, ahora forma también parte de la grotesca Orden de Caballeros de la Espuela, cuya misión es mantener bajo control a los que van cayendo en el sótano tarde o temprano. Pero todos están presos sin llaves ni cerrojos, aun los dominadores, que se agreden mutuamente con las espuelas ante el menor intento de fuga.

La llamada Trampa de la Espuela ha sido idea del antes anodino e inofensivo Contable, para autoconstruirse como héroe poderoso. “El Contable me dijo que cuando estalló la guerra, en medio del fragor de los Disparos, del Trueno de los cañones y los Gemidos, los Gritos, la Matanza y el Saqueo, su propia Bondad, así como la Debilidad, la Mezquindad de todos los Compatriotas le llegaron a parecer tan repugnantes que se propuso realizar una Unión por el Dolor y el Sufrimiento, el Martirio y el Horror (...) ¡Oh, Poder, Poder, Poder, necesitamos ser Poderosos!”, “Decidí caer también yo en esta Trampa, y ahora sufro y me asusto de mí mismo, me violento a mí mismo..., me transformo de Contable en Gigante ¡Oh el Poder, el Poder, el Poder! ¡Que tiemble la Naturaleza, que tema el Enemigo! ¡Hemos violentado la Naturaleza, nos

hemos violentado a nosotros mismos, y al Destino y al mismo Dios para que todo cambie! ¡Para que nadie se aproveche ya de nuestra Bondad debemos ser Terribles! Por eso os atrapé y caí de propia voluntad en la Trampa, y os torturo y no dejaré de Torturar porque me es imposible...” (T, 129).

Aquí otra vez parece inevitable volver a Borges; ahora por las teorías expuestas en “Deutsches Requiem”, cuento publicado en *El Aleph* (1949), donde el presunto “hombre superior” de la cultura aria, solo puede llegar a serlo aniquilando su propia piedad y auto aniquilándose. Por otro lado, la tesis de la heroicidad como fruto de la cobardía, se formula detalladamente en el *Diario argentino* de Gombrowicz, con relación al nazismo. Hitler “no hubiese sido héroe de no haber sido cobarde. La violencia más alta fue la que se infligió a sí mismo transformándose en Poder...imposibilitándose la debilidad...cortándose la retirada.” (185). Una masa de seguidores íntimamente aterrorizados, guiados por un jefe que no lo está menos, avanza sin retorno, cruzando todos los límites, hundiéndose en la crueldad “como una prueba definitiva de la capacidad para vivir” (184). Al igual que los atrapados en el sótano, nadie puede salir de la trampa ideológica que el líder ha construido.

Del asesinato a la risa

Pero en *Transatlántico*, que es una farsa sobre la Historia, y no su tragedia, sí es posible escapar mediante el deseo y la risa. El deseo por el Hijo lleva Witoldo a inventar ardides para salir al exterior. Lanza la propuesta del Filicidio: matar al Hijo, sin causa alguna y al Contador le parece lo suficientemente “infernado” como para salir a realizarla. Finalmente Witoldo se deshace del Contable y queda libre para buscar al Hijo.

Encuentra a Ignacy y a su doble, el joven Horacio, jugando a la pelota en un interminable Bum-Bam. El plan, ahora inverso y tramado por Gonzalo, en favor de la Filiatria, es que el Hijo

mate al padre sin darse cuenta, con uno de los golpes de la pelota, mientras que el Padre sigue aún pensando en perpetrar el Filicidio. Sin embargo, ninguna de las dos cosas sucede.

En las escenas finales el Embajador polaco llega a la estancia con un grupo de invitados, en un festejo absurdo que no hace sino ocultar la derrota sufrida por Polonia en la guerra. Los empresarios y el Contable, montados unos sobre otros, espoleándose mutuamente, acechan en los matorrales, con la intención de atacar a los que celebran. En medio del baile general, sigue oyéndose el Bum-Bam de la pelota y Tomasz, el Padre, cae al suelo. ¿Va a consumarse por fin, el crimen esperado, esta vez como Parricidio?

Pero no hay crimen. Hay risa. Una risa impersonal que se apodera de todos y que llena el “Vacío” atroz de la falta de sentido muchas veces mentado en la narración. El Hijo es libre, tanto del Padre, como de Gonzalo. Ni Héroe ni Monstruo, libre en su bella, despreocupada inmadurez, entregado al Juego. Lo terrible se neutraliza, carnavalescamente, con las máscaras que ríen sin cesar, “bumbameando” en el vaivén de la pelota.

Así, en *Transatlántico*, Gombrowicz destruye la sublimidad y la legitimidad del mito heroico que sustenta el orgullo de las naciones y justifica el envío de los varones jóvenes a los mataderos del combate para esconder el miedo devastador de sus líderes a la vida. A la visión por momentos fatal y romántica del culto del coraje viril que recorre, ambivalente, las ficciones de un Borges destinado a consagrarse como el máximo escritor argentino, el polaco exiliado de su guerra y de todas las guerras, opone la parodia más cáustica donde las únicas chispas de lirismo se encienden, a veces como pequeñas luces o guiños amables, en homenaje a los derechos del Hijo y a la amplitud posible de su deseo.

Bibliografía

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (7ª reimpresión).

Carlyle, Thomas. *De los héroes*. En Carlyle, Emerson. *De los héroes. Hombres representativos*. Estudio preliminar de Jorge Luis Borges. México: Conaculta/Océano, 1999: 1-219.

Gil Calvo, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Gombrowicz, Witold. *Transatlántico*. Traducción de Kazimierz Piekarek y Sergio Pitol. Barcelona: Anagrama, 1986.

_____, *Testamento. Entrevistas con Dominique de Roux*. Traducción de Rosa Alapont. Barcelona, Anagrama, 1991.

_____, *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____, *Diario argentino*. Traducción de Sergio Pitol. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, El cuenco de plata, 2001.

Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.

Rascovsky, Arnaldo. *El Filicidio*. Buenos Aires, Orión, 1973.

Santiesteban Oliva. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Plaza y Valdés Eds./ Universidad de Baja California Sur. México/Barcelona, 2003.

¹ “Tenía la certeza de que tanto mis opiniones y mi manera de ser, como mis obras, le resultarían demasiado chocantes. En lo que respecta a mis obras, la aparición de *Ferdydurke* en Argentina corroboró mi opinión, puesto que la revista Sur, que ella dirigía, fue la única publicación que no le hizo el menor caso.” (Gombrowicz 1991, 96). “Borges y yo somos polos opuestos. El se halla enraizado en la literatura, yo en la vida.(...) Nos encontramos una o dos veces, y eso fue todo. Borges tenía ya su pequeña camarilla, un tanto obsequiosa; él hablaba y ellos escuchaban. (...) Su inteligencia no me deslumbró; solo más tarde, cuando leí sus obras propiamente artísticas (sus cuentos), no pude menos de reconocer que poseía una rara perspicacia de alma y de espíritu.” (ibídem).

² Para más detalladas referencias, ver la Página Oficial de Witold Gombrowicz: <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-Version-espanola-.html>. Consultada el 19.04.2015.

³ Ver referencias en <http://www.congresogombrowicz.com/el-congreso/>

⁴ La edición de Anagrama que manejo emplea la grafía “Transatlántico”, si bien Gombrowicz señaló expresamente que no debe confundirse el barco denominado “transatlántico”, con la experiencia de cruce a la que se refiere la novela: “Mi Transatlántico no alude a un barco, sino a algo como ‘a través del Atlántico’; se trata de una novela que mira a Polonia desde la tierra argentina.” (Gombrowicz 1991, 111). En la edición de 1951, publicada en polaco, se utiliza la grafía TRANS-ATLANTYK.

⁵ La figura de la vida como viaje y del ser humano como peregrino y caminante, dentro del imaginario cristiano, se halla burlescamente citada ya al comienzo del libro: “¡Ay, cuánto mejor sería no llevármela a la Boca para evitar mi Condención eterna, mi Humillación a lo largo del interminable camino de esta Vida mía, que asciende una montaña dura y fatigosa!” (11) De aquí más, citaremos a esta obra dentro del cuerpo del trabajo, como *T*.

⁶ “...el problema se refiere no tanto a la relación entre un polaco y Polonia, sino entre un individuo y la nación a la que pertenece. Revisión, en fin, estrechamente ligada a toda la problemática moderna, ya que pretendo (como he pretendido siempre) reforzar y enriquecer la vida del individuo, haciéndola más resistente al abrumador predominio de la masa. Tal es la tónica que impera en Transatlántico.” (8-9).

⁷ Vivió entre 1915 y 1962. A él se refiere el diplomático polaco destinado en Buenos Aires, Jeremi Stempowski (*apud* Rita Gombrowicz. *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, 21). Fue Straszewicz quien tuvo la iniciativa del viaje y logró al parecer una invitación de última hora para Witoldo. Al hacerse inminente la guerra decide, al contrario de su amigo, volver a Polonia. Una fotocopia de la lista de pasajeros, donde ambos figuran, puede verse en <http://gombrowicz.weebly.com/chrobrys-passenger-list.html>. Nuevas informaciones en cuanto a los motivos del viaje a la Argentina de Gombrowicz (el deseo previo de su familia de alejarlo del escenario bélico) aparecen, según la nota de Néstor Tirri en el diario Kronos, hasta ahora solo accesible en polaco (<http://www.lanacion.com.ar/1610963-el-ultimo-secreto-de-gombrowicz-un-manuscrito-que-debia-salvarse-de-las-llamas>)

⁸ “el Viejo me dijo que iba a enviar a su Único Hijo al Ejército y que si no lograba llegar hasta la Nación, se enrolaría en Inglaterra o Francia para darle zarpazos al enemigo aunque fuera por ese lado.” (T,64).

⁹ “Hay que liberar a los Muchachos de la jaula paterna, que corran un poco por tierras sin caminos, que visiten también lo Desconocido! (T, 74)

¹⁰ El Monstruo, insiste Gil Calvo, es de algún modo el “buen salvaje” y el “perverso polimorfo” infantil freudiano: lo quiere todo, y ahora. (Gil Calvo, 121)

¹¹ “¡Ah, cómo me pesaba la sangre de Tomasz, cómo me aterrorizaba su relación con aquella otra sangre que se derramaba allá lejos! Sacudido por el dolor en mi cama, presentía que la sangre derramada aquí, engendrada en otra sangre, me conduciría a una sangre aún más aterrorizadora...” (69)