

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Saer y Gombrowicz: Inmadurez narrativa e irreverencia de la ficción

Esteban Ordóñez

Tesis de grado presentada como requisito para la obtención del título de Licenciatura en
Artes Liberales

Quito

Enero del 2013

**Universidad San Francisco de Quito Colegio de Ciencia Sociales y
Humanidades**

HOJA DE APROBACION DE TESIS

Saer y Gombrowicz: Inmadurez narrativa e irreverencia de la ficción

Esteban Ordóñez

Cristina Burneo
Directora de Tesis

Cristina Burneo
Miembro del comité de Tesis

Iván Ulchur
Miembro del comité de Tesis

Álvaro Alemán
Miembro del comité de Tesis

Carmen Fernández
Decana del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

Quito, Enero del 2013

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política. Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art.144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre:

C. I.:

Fecha:

Resumen

El presente trabajo propone relacionar y poner en diálogo la ensayística en torno a la ficción de Juan José Saer y la postura narrativa de Witold Gombrowicz. Para entender el concepto de ficción saeriano se siguen algunos de los conceptos explicados en su obra ensayística: determinantes externos e internos de la literatura; “literatura oficial” y “verdadera literatura”; acontecimiento; realidad y material de la narración. La ficción es, según Saer la posibilidad en la narración de cuestionar los cánones de la tradición literaria y las categorías vigentes que constituyen lo real. En la narración gombrowicziana, la marginalidad, la irreverencia y la inmadurez son elementos narrativos que revelan el cuestionamiento del escritor polaco al Arte y a la Realidad. Para explicar la postura narrativa witoldiana se han tomado como base dos de sus obras: *Contra los poetas* y *Ferdydurke*. Como marco para la reflexión, también se han tomado algunas de las ideas desarrolladas por Juan Pablo Gasparini en su trabajo *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*.

Abstract

This paper intends to link Juan José Saer's essays around fiction to Witold Gombrowicz's narrative universe. To explore the Saerian concept of fiction, I follow some of his ideas explained throughout his essays: external and internal determinants of literature; "official literature" and "true literature"; and event, reality, and narrative material. According to Saer, fiction is the possibility to question the canons of literary tradition within narration, as well as the prevailing categories constituting the Real. In Gombrowicz's narrative, marginality, irreverence, and immaturity are narrative elements which reveal his questioning of Art and Reality. To explain the writer's narrative position, I have studied two of his works: *Against Poets* and *Ferdydurke*. As a framework for this research, I have also followed some of the ideas developed by Juan Pablo Gasparini in *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*.

Tabla de contenido

<i>Saer y Gombrowicz: El exilio</i> Introducción	1
Saer y Gombrowicz: Inmadurez narrativa e irreverencia de la ficción	4
<i>Saer, El concepto de ficción: la realidad y el material de la narración</i>	11
<i>Acontecimiento</i>	13
<i>Narración</i>	17
<i>La escritura de Gombrowicz: irreverencia y marginalidad</i>	22
<i>Ferdydurke</i>	28
<i>Conclusión</i>	36
Bibliografía:.....	40

Mi interés por el lenguaje como fundamento de la conciencia sobre lo real y por el concepto de absoluto proviene de mis dos primeros años de estudios de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Allí empecé a comprender la obsesión de la cultura por buscar esencias y verdades definitivas. Más tarde, mi interés se trasladó a filósofos contemporáneos que han cuestionado la tradición platónica, la cual ha sido la base de las teorías del conocimiento. Por otro lado, he ido descubriendo diferentes lecturas en el universo de la literatura que me han permitido observar una crítica en la prosa y en la poesía a las tradiciones filosóficas totalizantes.

El presente trabajo se convierte, así, en la continuación de dos ensayos que escribí sobre la obra de dos autores ecuatorianos: Pablo Palacio y César Dávila Andrade. En ellos, mis preguntas en el ámbito filosófico encontraron vías de exploración en el cuento y la poesía. En Palacio, se halla presente la crítica a distintas categorías que tienen la pretensión de Verdades absolutas. En el segundo ensayo, me centré en la poesía hermética de Dávila Andrade. Como menciono más adelante a partir de los ensayos de Saer, y como lo explica César Eduardo Carrión en su tesis sobre la poesía de Dávila Andrade, lo hermético abre la posibilidad a la creación de nuevos sentidos. Aunque la narrativa de Gombrowicz no tiende hacia el hermetismo —es más bien una escritura que busca la comprensión del lector—, sí propone la búsqueda de otra lógica en la narración, la cual puede ser comparada con la lógica de los sueños: una lógica no causal y fragmentada.

Por otro lado, la problemática del lenguaje y la realidad no es ajena a uno de los temas centrales de la política de estos días: la libertad de expresión. Se puede pensar que la ficción es algo presente únicamente en la literatura y el arte en general; sin embargo, a partir de la definición de Saer sobre el concepto de ficción, se entiende que esta se halla presente en el lenguaje y en las prácticas que nacen de los sentidos del lenguaje. Frente a la necesaria libertad de expresión, hay que considerar que es otro concepto que no escapa de la elaboración discursiva donde intervienen los mecanismos de la ficción con respecto a la realidad socio-histórica. La narrativa de Gombrowicz y su actitud frente al mundo y a los otros, posiblemente se aproxima bastante a esa libertad de expresión ideal: la expresión que nace de la experiencia de vida y de una subjetividad que no acepta con facilidad “fachas” ajenas.

Quiero expresar mi agradecimiento a Cristina Burneo por guiarme hacia este trabajo y por su paciencia en el proceso de reflexión; a Iván Ulchur y Álvaro Alemán por aceptar leer este trabajo y estar presentes en la discusión; a Carmen Fernández por su ayuda en mis descuidados tramites de graduación.

También quisiera dedicar este trabajo a mis padres por su apoyo incondicional a lo largo de estos años de estudio.

Esteban Ordóñez Sáenz

| Saer y Gombrowicz: *El exilio* Introducción

Al año siguiente de que Juan José Saer viaja a Francia para instalarse en París, en 1969, Witold Gombrowicz muere en Vence a la edad de 65 años. París, como ha ocurrido con muchos grandes artistas y escritores, es la ciudad en la cual la obra de Gombrowicz empieza a ser reconocida gracias a la revista polaca *Kultura*, editora de la obra del escritor polaco, y a otras publicaciones de sus obras en esta ciudad. A su regreso a Europa en 1963, Gombrowicz ve crecer su fama a partir de la representación de sus obras de teatro. A pesar de que *Ferdydurke* es traducida y publicada en Argentina en 1946, esta no tiene una buena recepción en los grandes círculos literarios de Buenos Aires. De este modo, durante su estancia en Argentina desde 1939, Gombrowicz no solo es un exiliado de Polonia, sino también un escritor marginal con respecto a la intelectualidad rioplatense.

Sin embargo, se puede pensar que Gombrowicz disfruta de su propia marginalidad. Como lo muestran múltiples ejemplos en su diario, en varias de las reuniones a las que asistía en Argentina, no buscaba agradar a los otros ni aceptar con facilidad su opinión; de ahí que muchos sintieran aversión hacia él. Por otro lado, la marginalidad es, en de cierta manera, sinónimo de inmadurez, es decir, de mostrar distancia con respecto a las formas y estilos que son aceptados por la Cultura. El hecho de que su reconocimiento haya llegado en la vejez

concuera con su idea acerca de la juventud—de igual modo, un símbolo de la inmadurez. Como lo explica al inicio de su obra narrativa *La seducción*, el título responde a la necesidad presente en la juventud de buscar lo inacabado, lo bajo, lo imperfecto. En este sentido, la seducción de la narrativa de Gombrowicz solo podía gestarse desde lo bajo, es decir, desde la marginalidad.

Como sugiere Saer en uno de sus ensayos, el exilio no representa únicamente el destierro de un país por razones políticas o ideológicas, sino que también es la exclusión o marginalidad de un escritor por no concordar con las demandas de la cultura oficial. De cierta manera, Saer también fue un marginal o exiliado, ya que su distanciamiento con respecto al boom latinoamericano y su búsqueda narrativa personal lo mantuvieron alejado de la crítica y el reconocimiento hasta la década de los ochenta.

El exilio entendido como el abandono de la patria también representa la posibilidad de distanciarse de los lugares comunes o de los conceptos o ideas sobre la realidad que se convierten en “naturales” por su proximidad. Aunque la escritura literaria pueda entenderse como un exilio — sin abandonar un territorio— al permitir un distanciamiento con respecto al mundo y al pensamiento que lo representa, el alejarse de una cultura también puede ser el motor para distanciarse en el acto de narrar: como dice Saer con respecto a Gombrowicz, el exilio argentino le otorgó una “perspectiva exterior”.

Así, en Gombrowicz y en Saer está presente el exilio, tanto en su acepción territorial como en la representación de un distanciamiento narrativo con respecto

a lo Real. Ambos escritores mueren exiliados en un mismo país: Saer muere en París en el 2005, después de 37 años de exilio voluntario.

Saer y Gombrowicz: Inmadurez narrativa e irreverencia de la ficción

Juan José Saer y Witold Gombrowicz experimentaron el exilio, aunque por distintos motivos, en diferentes épocas y en viajes transatlánticos con direcciones opuestas: Saer, un exilio voluntario en París y Gombrowicz, un exilio forzado en Buenos Aires. Como lo explica Saer en su ensayo dedicado a Gombrowicz, el exilio le ofreció al escritor polaco una “perspectiva exterior” con respecto al pensamiento occidental (Saer, *La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina* 23). Dicha perspectiva se sostiene en lo que Gombrowicz desarrolla como la *inmadurez* narrativa, que se empieza a gestar en *Ferdydurke* y que se extiende a toda su obra. Por otro lado, producto del exilio y de su pertenencia a la periferia argentina, en la propuesta narrativa saeriana es posible rastrear una perspectiva similar: un acto irreverente de la ficción frente a la concepción “real”, el axioma del saber occidental. De este modo, en este trabajo se propone una lectura en paralelo y en diálogo de las propuestas narrativas que se elaboran en la ensayística de Saer y en la filosofía Ferdydurkista, sostenida en la irreverencia del escritor polaco Witold Gombrowicz.

Los conceptos desarrollados por Saer en sus ensayos en torno a la narración pueden ser considerados como elementos que en conjunto sirven para delimitar la idea que el escritor argentino tiene sobre la función de la ficción en la

narración literaria. El concepto de ficción que nace de la ensayística saeriana se delimita como un modo de narrar que cuestiona los preceptos de la tradición literaria oficial y, en general, las representaciones que se han fijado como el verdadero conocimiento que estructura lo “real”. De ahí que exista una coincidencia entre el concepto de ficción saeriano y la propuesta narrativa de Witold Gombrowicz. La ficción para el escritor argentino no es una forma de la lengua que se opone a lo “real”, sino que, en la narración, es una forma de la lengua que posibilita la creación de nuevos sentidos sobre lo “real”. Por esto, la ficción adquiere un carácter irreverente en la propuesta saeriana.

En el ensayo *Contra los poetas*, el escritor polaco sugiere una forma de creación literaria, y artística en general, que se aparte de las exigencias externas que surgen de la tradición oficial del arte. Esta propuesta ya está presente en la primera obra narrativa extensa de Gombrowicz: *Ferdydurke*. La inmadurez y la irreverencia en la ficción witoldiana son la base del material narrativo que cuestiona los cánones y la tradición gnoseológica que pretende fijar absolutos como fundamento de lo “real”. La irreverencia es el fundamento de la inmadurez gombrowicziana en la narración, ya que a través de ella se busca cuestionar las proposiciones categóricas sobre el Arte y sobre la Realidad.

El concepto de ficción, volumen en el cual Juan José Saer compila sus ensayos, se puede entender como un conjunto del cual surge una reflexión personal sobre el sentido de la narración literaria, principalmente sobre aquel que empieza a surgir en el siglo XX. De este modo, como lo dice Saer en una breve explicación sobre la razón de sus ensayos, los textos tratan sobre varias ideas

acerca de la narración que sirven como normas para su propio modo de narrar (Saer, Explicación 7).

En el ensayo *Literatura y crisis argentina* (1981) Saer plantea un panorama general sobre la condición de la producción literaria en Argentina, pero las ideas propuestas en el ensayo también sirven para caracterizar a la configuración de la literatura dentro de la cultura occidental contemporánea, de ahí su relevancia más allá de sus coordenadas originales. Según el escritor rioplatense, existen dos determinaciones que dan forma a toda literatura: una interna y otra externa. La determinación interna se constituye por “elementos lingüísticos e históricos, cuyas relaciones la praxis literaria concreta reactualiza constantemente incorporando en esas relaciones entre lengua e historia el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental” (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 94). El “elemento imaginario” y su relación con la lengua y la historia son, fundamentalmente, los factores que definen a cada obra narrativa. Ahora bien, se puede decir que el valor de la obra de arte contemporánea depende de la capacidad de la narración y de la libertad creativa del autor para evidenciar o cuestionar nociones construidas históricamente que tienen la pretensión de tomar el lugar de verdades absolutas. Sin embargo, la segunda determinación, la determinación externa, es un obstáculo que se le impone a la libertad creativa del autor. Dicha determinación conforma el conjunto de la literatura que responde a los cánones exigidos por el poder del mercado—el cual en parte se basa en los parámetros de la cultura hegemónica—y el poder político. Los poderes externos que determinan a la “literatura oficial”, como la denomina Saer, crean así una percepción estética totalizante (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 95).

De este modo, la “literatura oficial” es aquella que subordina la construcción narrativa a las exigencias del mercado y del poder político. La “literatura oficial” no busca cuestionar las formas de pensamiento establecidas, sino que solo puede surgir a partir de ese sistema de pensamiento, y “apenas se desmantelan sus tópicos, su filiación ideológica y sus ilusiones de independencia, la obra entera se desmorona y su falsa unidad no puede ser reconstituida” (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 96). De manera opuesta a la literatura inscrita en los discursos legitimados como oficiales, de poder y de mercado, y, en primer plano, se halla lo que Saer llama la “verdadera literatura”. Aquí es donde sucede la escritura que para Juan José Saer conforma la literatura de ficción relevante a la época contemporánea. La “verdadera literatura”

manifiesta o modifica los aspectos más oscuros de la condición humana, como el contrario simétrico de la literatura oficial: toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos. (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 97)

Si bien la “verdadera literatura” es, hasta cierto punto, determinada por la lengua y la historia, de esta determinación es justamente de donde nace el elemento material del cual el escritor se sirve para distanciarse y modificar los elementos lingüísticos y el modo en que se percibe al individuo dentro de un lugar histórico: “Podría decirse que en ese lugar desde el cual habla el escritor, en el que un fragmento de la historia transcurre, gracias al trabajo de la escritura lo específicamente humano se manifiesta—lo invisible aparece, a través de la forma,

a la luz del día” (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 99-100). Lo invisible es, como producto de la forma que nace del material narrativo, el conjunto de nuevos sentidos que dan lugar a rupturas con respecto a los cánones de la tradición de la “literatura oficial” y a los sentidos establecidos dentro de esta tradición.

Desde la perspectiva oficial, la tradición literaria, al igual que la historia, se muestra como absoluta, necesaria y lineal. De este modo, la tradición y lo tradicional son la misma cosa, no existen rupturas dentro de la tradición literaria de una región o de una nación; todas las obras siguen una misma forma que concuerda con la linealidad de la realidad histórica. Para Saer –al igual que para T.S. Eliot, por ejemplo– el orden de la tradición surge y se modifica a partir de rupturas en los cánones y en los sentidos que se han fijado anteriormente dentro de la tradición. Como lo explica Eliot en su ensayo *La tradición y el talento individual*, el orden de la tradición siempre es alterado por la introducción de obras novedosas, aquellas que muestran una nueva percepción del pasado desde el presente del escritor (Eliot 20-22). O como dice Saer:

Si se observa con atención, puede comprobarse que toda literatura está constituida por tradiciones múltiples, que esas tradiciones no son inmutables, dadas de una vez para siempre, sino que se modifican continuamente. Podemos decir que, de algún modo, el pasado está en perpetua renovación. Cada lectura, cada nueva praxis de escritura lo reelaboran y lo recrean. (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 101-102)

La obra del escritor polaco Witold Gombrowicz constituye un ejemplo de esta “nueva praxis”. Las rupturas que establece con respecto a la llamada “literatura

oficial” permiten llevar al terreno de la narrativa la reflexión de Saer respecto a las nuevas formas. La escritura witoldiana, en gran medida producto de la estancia del escritor polaco en Buenos Aires desde 1939 hasta 1963, puede percibirse como fundamentada en una posición insolente e individualista, por su clara necesidad de hacer frente a la tradición de un arte europeizante y a la tradición oficial argentina. Escrita en polaco y traducida póstumamente al francés y al español, esa percepción que causa la lectura de la obra del escritor polaco surge de su capacidad de expresarse libremente en busca de autenticidad y de su empeño en hacer frente a la tradición y a la realidad histórica sedimentada. Como lo explica Eliot, el talento individual, la autenticidad, depende de una despersonalización del escritor —de un descubrimiento de la “facha”¹, diría Gombrowicz—. Se da por una toma de conciencia del pasado hasta tal punto que “la conciencia personal del pasado no puede mostrarse” (Eliot 22). Así, la individualidad del escritor puede ofrecer una nueva conciencia colectiva: nueva forma que siempre estará incompleta y sujeta a otras alteraciones, a otros “des-fachamientos”.

Se puede decir que la ficción en la narración literaria es el elemento que permite poner en tela de juicio la realidad histórica, todo aquello que ha sido

¹ La palabra “Facha”, en la traducción al español de *Ferdydurke*, es una de las múltiples palabras que Gombrowicz inventa y con las que juega dentro de la obra. Como se explica en la “Nota sobre la traducción”, de autoría de Los Traductores, muchas de estas palabras, como “facha”, “culeíto”, “cocinal”, tuvieron que ser inventadas o adaptadas al español en base a un equivalente similar. La “facha” puede entenderse como cara, máscara, pose, actitud, gesto o forma artística o cultural según el contexto en el cual la palabra entra en juego. La facha para Gombrowicz es la condena de la cultura y del individuo, y solo la inmadurez o irreverencia frente a la “facha” puede otorgar libertad para jugar con ella:

Que la facha a la facha dé en la facha.
 ¡He aquí nuestro destino!
 Emborráchate con tu facha,
 ¡y que la facha te fache!
 (Gombrowicz, *Ferdydurke* 154)

cubierto con la certeza de lo “verdadero”. Para entender el concepto de ficción propuesto por Saer, se hace necesario relacionarlo con otras de sus propuestas acerca de la narración y, más adelante, se puede ver afinidades y aun un diálogo entre Witold Gombrowicz y Juan José Saer.

Saer, El concepto de ficción: la realidad y el material de la narración

De algún modo, se puede establecer que lo verdadero es la correspondencia del pensamiento con la cosa. Para Platón, las mesas eran mesas porque había una correspondencia con la mesa en sí, con la idea de mesa que aprehendíamos en nuestras cabezas. En otras palabras, la verdad es el intento de fijar el significante, de mostrar una ilusión de correspondencia, de pretender una realidad sólida y estable. La costumbre en el uso de la lengua, en el discurso cotidiano, tiende a la búsqueda de certezas, a mostrar lo múltiple bajo una misma forma, la cual puede llegar a parecer inmutable. La literatura tiene como objeto desenmascarar esa tendencia engañosa. En una entrevista que Saer incluye al final de la compilación de sus ensayos, se le pregunta acerca del significado de “real” en el título de su obra narrativa *El limonero real*:

Desde luego que no pretendo que mi libro represente una realidad particular (la de un determinado tiempo y un determinado lugar, por ejemplo). Más bien se trata de un testimonio de mi percepción del mundo, con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones, y proyecciones fantasmáticas de todo individuo tomado por separado. El tema formal del libro sería justamente esta imposibilidad de agotar el significante y por lo tanto la narración, como ocurre por el contrario en la

narración clásica. (Saer, Entrevista realizada por Gerard de Cortanze 285)

La narración para Saer es un acto continuo, que no pretende formar certezas, más bien es una búsqueda constante que puede llegar a lugares oscuros o herméticos. Esta infinita búsqueda de la narración y la correspondiente imposibilidad del lenguaje de encontrar realidades y certezas absolutas, Saer la muestra con claridad cerca de la mitad del *Limonero real*: en una indagación frenética por medio de la escritura. Las palabras se van transformando en significantes puros, en palabras, o mejor dicho, en unión y repetición de letras sin significado, hasta colapsar en cuatro o cinco líneas que están repletas de tinta negra (Saer , El limonero real 148). Allí, el signo se transforma literalmente en una mancha negra, en un espacio completamente hermético, sin lógica— ¿o con su propia lógica?—, del cual el sentido vuelve a nacer lentamente a partir de la ficción:

Disolución del lenguaje y de la posibilidad de contar a la manera de un nuevo *Altazor*, pero recuperando la voz para recomenzar narrando desde ese vacío inicial a partir de la creación, del propio origen del lenguaje y del relato oral. Infinitas variantes de una historia mínima que sí existe, aunque sea una suerte de epopeya “cotidiana” (la “epopeya mundana” de Borges) al servicio de la negación de la bases mismas de toda la narración tradicional. Porque en Saer siempre hay una historia que se acompaña de su correspondiente intriga, pero esta o su

desarrollo nunca son el centro del relato, o mejor, no agotan el sentido del texto. (Bermúdez Martínez 123)

La propuesta saeriana sobre la narración busca un distanciamiento con respecto al acontecimiento, a la referencialidad o a la idea de reflejar lo real. Como se verá más adelante, el acontecimiento en la ensayística saeriana alude al eje de la novela originada en la novela del siglo XVII y XIX. El acontecimiento para el escritor argentino es elemento del cual la narración tiene que plantear un cierto distanciamiento, ya que la lógica causal del acontecimiento y su pretensión de recrear la realidad histórica ya no es una herramienta válida para la experimentación en la ficción narrativa del siglo XX.

Acontecimiento

El acontecimiento para Saer es el núcleo del relato tradicional, de la novela como la forma de narración que, según el escritor argentino, se desenvuelve entre los siglos XVII y XIX: “la novela, género ligado históricamente al ascenso de la burguesía, se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, por su causalidad lineal y por su hiperhistoricidad” (Saer, La novela 122) . El acontecimiento que Saer esquivo es el acontecimiento que pretende ser espejo de lo real; el que pretende copiar la Idea, mantenerla fija.

El acontecimiento que Saer niega como fundamento de la narración no es el acontecimiento deleuziano, el acontecimiento del devenir. El acontecimiento deleuziano representa la disolución de las certidumbres, de los nombres propios,

de las identidades, porque el acontecimiento solo se muestra como devenir y no como una Idea o Esencia:

Pero cuando los sustantivos y adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos de puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios. [...] Como si los acontecimientos gozaran de una irrealidad que se comunica al saber y a las personas, a través del lenguaje. Porque la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto que va siempre en dos sentidos a la vez, y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección. La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas. (Deleuze 8)

El concepto de acontecimiento en la obra de Deleuze es en cierto modo similar a la descripción de Saer sobre el material de la narración: el material de la narración es la posibilidad de mostrar las proposiciones en su devenir. Tanto el acontecimiento deleuziano como el material de la narración y la ficción saeriana muestran la inestabilidad del sentido. Desde la perspectiva deleuziana, se podría decir que en ambos autores el sentido es acontecimiento, es decir, devenir. Para Saer a través del material de la narración se crea sentido. De ahí que la ficción literaria obligue al lenguaje, y por lo tanto a lo real construido por medio del lenguaje, a mostrarse como devenir, como accidente y no como esencia.

Si bien Saer no renuncia por completo a la historia, al acontecimiento o sucesión lineal de acciones, la narración no se agota en el relato, sino que también es una búsqueda obsesiva, por medio de la escritura, de nuevos sentidos y formas. Uno de los objetivos de las principales obras narrativas occidentales del siglo XX ha sido el de rechazar todo lo que ha sido aceptado como novelesco y han integrado a la novela aquello que era determinado como no novelable (Saer, La novela 124). Así, para Saer, al igual que para otros escritores del siglo XX, la esencia de la narración no está en el *qué* decir, sino que más bien se sedimenta a partir del *cómo* decir. Desde el *cómo* de la narración se elaboran nuevas formalizaciones que traen otros sentidos, otros *qué* sobre los sentidos convencionales.

Para narrar desde el *cómo* el escritor tiene que distanciarse del acontecimiento novelesco y del sentimiento que son el lugar de lo falso y transitorio:

Y no es que no acontezca, o que no se sienta, como en un desierto, sin nadie, nada: no. Pero Spinoza decía, en la segunda, o tercera quizás, parte de su *Ética* que un hecho no solamente no merece que nos detengamos en él para conocerlo, que hay otras, más singulares verdades sino que incluso en sí un hecho es incognoscible, porque para conocerlo debemos conocer previamente su causa, y previamente la causa de su causa, pero antes la causa de la causa de su causa y así, arduamente, al infinito. El acontecimiento, de ese modo, no es más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a

nosotros. Y en cuanto al sentimiento, frente a esa mancha, ¿qué sentir?

¿y cómo? ¿y por qué?. (Saer, *Narrathon* 141)

Esto no quiere decir que la narración tenga que mostrarse como la fuente de la Verdad, sino que, al tomar conciencia de la nada del acontecimiento, puede iniciar la búsqueda de formas, sentidos y, a fin de cuentas, de otras posibles verdades. Si lo real se sustenta en el acontecimiento y en la pretensión de totalidad de la historia, la narración tiene como objeto mostrar las fisuras del acontecimiento, la oscuridad de lo real: “Es abriendo grietas en la falsa totalidad, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca” (Saer, *Narrathon* 151).

El concepto de realidad saeriano refiere al conjunto de percepciones que generan el acontecer cotidiano. Saer explica este concepto a través su crítica a la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. Según la lectura de Saer, el propósito de la máquina de Morel no es perpetuar un acontecimiento determinado, sino la banalidad del acontecimiento presente en la imagen de las actividades cotidianas de los personajes proyectados por la máquina. En este sentido, el centro de la novela no está en el desarrollo del acontecimiento, sino en la forma en que muestra la perpetua insignificancia del acontecimiento que se construye por medio de la percepción del mundo de los personajes (Saer, *La invención de Morel* 161-162). Al igual que en la isla de la novela de Bioy Casares, lo que se percibe como real se perpetúa por la repetición de lo cotidiano. Lo real elaborado por las percepciones depende del grado de verosimilitud que tengan esas

percepciones, esto es, de mostrar el mundo de forma “objetiva”. La narración trata de restarle verosimilitud —objetividad— a esas percepciones, dismantelar la concepción de lo real y mostrar la falsedad de las convenciones dominantes:

Si lo real se encuentra en alguna parte (cosa difícil de asegurar), es justamente en esa línea de desplazamiento producida por el cambio en las convenciones de verosimilitud. [...]No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce por momentos nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica. La primera mediación entre ese flujo y la conciencia es el concepto de realidad. (Saer, *La invención de Morel* 163-165)

El concepto de realidad es un supuesto de objetividad que está en la materia de la conciencia y, en definitiva, en el lenguaje. Así, desde la perspectiva saeriana, la tarea del escritor no ir en busca de una realidad objetiva en la narración, sino modificar esa materia de la conciencia, escapar de la lógica “racional” del presente: “Porque el tercer gran enemigo de un narrador, es, junto con la creencia en la nitidez del acontecimiento y el sentimiento, su propio tiempo. Es contra él que deberá trabajar para ser, paradójicamente, más tarde, su tiempo mismo” (Saer, *Narrathon* 146).

Narración

Las convenciones dentro de las cuales vive el narrador y que constituyen su concepto de realidad son, en el momento en que son vaciadas de su contenido, cuando el narrador descubre la nada en su esencia, el material de la narración: “A

diferencia de lo real, lo material no tiene signo, y es a partir de esa ausencia de signo, que la narración construye una nueva ‘realidad’—provisoria, operatoria temporaria” (Saer, *La canción material* 166). El material saeriano se asemeja al goce del texto descrito por Barthes: “El *brío del texto* (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos—que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas” (Barthes 24). Ambos autores se aproximan a la teoría psicoanalítica para explicar el carácter del texto o, en Saer, la esencia de la narración. La idea del goce barthesiano se aproxima en cierta forma a la material de la narración saeriano en tanto ambos conceptos presentan la idea de un vaciamiento del signo en la conciencia, una especie de entrada a la estructura del inconsciente, de lo irracional, tanto en la lectura como en el acto de narrar.

Para Saer el narrar no nace únicamente a partir de la inteligencia, sino que “el medio natural de la narración es la somnolencia. En ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas que James llamó *the strange irregular rhythm of life*” (Saer, *Narrathon* 149). Sin embargo, al igual que un sueño, la narración no es completamente irracional, sino que construye su propia lógica e ilación de su material. Solo se puede calificar una narración como irracional, si se define lo racional a partir de las convenciones de la razón occidental (Saer, *Narrathon* 150). Lo “irracional” de la narración, análogamente al material onírico, puede en ocasiones parecer oscuro o hermético. Desde la perspectiva saeriana, el

hermetismo puede ser una opción del *cómo* de la narración, un intento de vaciar al material del signo y de buscar nuevas formas. A esto denomina *hermetismo programático*: “La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos empobrecimiento planificado y dirigido, y en otros, *ersatz* que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad” (Saer, *Narrathon* 150).

El hermetismo es un medio para vaciar lo real, para quitarle el signo y transformarlo en el material de la narración. Se trata de un vaciamiento de signo en el material, en la forma de la narración, que al igual que la mancha negra de *El limonero real*, da paso a nuevas significaciones:

La narración consiste, por lo tanto, en hacer cantar lo material—o sea el material. Esa materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido, Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar. (Saer, *La canción material* 167-168)

La ficción en la narración literaria no es el opuesto de lo real, sino que más bien puede ser su fundamento. Como lo explica Saer en el ensayo que le da el nombre al libro en cual se compilan sus textos ensayísticos, el concepto de ficción no es el contrario de lo real, es decir, de lo que es verdadero por el grado que la conciencia

le atribuye de verosimilitud a una proposición. De ahí que: “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es criterio de verdad” (Saer, El concepto de ficción 9). Para Saer, ni aquellos géneros que pretenden apartarse de la ficción—como la *non-fiction*, la biografía o la autobiografía—, aun al fundamentarse en una supuesta credibilidad en los acontecimientos relatados, pueden asegurar un criterio de verdad: “todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable” (Saer, El concepto de ficción 11). De ahí que todo aquello que se considera de antemano una narrativa de ficción no entre dentro del plano de lo verificable, es decir, de las proposiciones que pueden ser verdaderas o falsas, sino que “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento: No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (Saer, El concepto de ficción 11-12).

La ficción está, desde esta perspectiva, entre lo verdadero y lo falso, es como un punto medio desde el cual se puede observar y dismantelar las dos caras que definen lo que se considera como real. El objeto de la ficción no es resolver el problema de esta tensión entre lo verdadero y lo falso que define lo real, sino hacer de este conflicto “su materia, modelándola a ‘su manera’” (Saer, El concepto de ficción 16).

El material narrativo, como elemento por medio del cual la ficción se elabora en un juego de lenguaje, puede ser el fundamento de lo real al modificar

los parámetros de verosimilitud en las proposiciones que lo componen. Lo real, al surgir de los sentidos del lenguaje, es producto de esta tensión entre lo verdadero y lo falso, y por lo tanto, no puede trascender en verdades absolutas, sino que es devenir, fluctuación fragmentada en la superficie de los sentidos.

Uno de los aspectos que según Saer tiene la ficción puede servir para caracterizar a la narrativa witoldiana: el relato ficticio muestra “la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad” (Saer, El concepto de ficción 16). La escritura de Gombrowicz es un enfrentamiento entre el “yo” que escribe y los imperativos que buscan fijar una Realidad.

La escritura de Gombrowicz: irreverencia y marginalidad

Se puede considerar al polaco Witold Gombrowicz (Maloszyce, Polonia, 1904-Vence, Francia 1969) como un narrador que esquivo las “determinaciones externas” de la literatura caracterizadas por Saer. Sin embargo, para entender la postura narrativa de Gombrowicz, a la idea saeriana sobre los determinantes externos de la narración (cánones del mercado e ideologías políticas) habría que añadir como determinante al concepto de Arte con mayúscula. Posiblemente para el narrador argentino el Arte deificado también era un obstáculo para la libertad creativa, para “el impulso antropológico del arte” como dice él, pero Gombrowicz lo expresa de forma clara e irreverente en su ensayo *Contra los poetas*. Allí, Gombrowicz no arremete contra la poesía como una posibilidad de expresión en la experiencia de un individuo o como una herramienta para encontrar libertad y autenticidad, sino contra la figura del Poeta como celebridad de la Institución de la Poesía:

Creo haber explicado más o menos por qué la poesía en verso no me seduce. Y por qué los poetas —que se han entregado totalmente a la Poesía y han sometido a esta Institución toda su existencia, olvidándose de la existencia del hombre concreto y cerrando los ojos a la realidad- se encuentran (desde hace siglos) en una situación

catastrófica. A pesar de las apariencias de triunfo. A pesar de toda la pompa de esta ceremonia. (Gombrowicz, *Contra los Poetas*)

Si para Saer el acontecimiento novelesco ya no puede tomarse —en el siglo XX— como fundamento de la narración, en Gombrowicz la creación poética, la escritura en prosa o cualquier creación artística no debe partir de estilos o formas que, como sugiere el escritor polaco, hayan sido transformadas en Deidades del Arte.

En la figura del Poeta, la poesía como expresión artística del individuo se transforma en una ceremonia religiosa, en la cual los gustos y sentimientos sobre una obra son el producto de la exigencia colectiva sobre el valor estético de la obra: “pues al parecer tiene que ser así, y está acorde con el orden natural de las cosas, que el arte, igual que el entusiasmo que despierta, sea más bien producto del espíritu colectivo que no una reacción espontánea del individuo” (Gombrowicz, *Contra los Poetas*). De este modo, la apreciación de una obra artística o la creación artística misma se transforma en una “facha”, como diría Gombrowicz. Empezar a narrar mirando al altar del Poeta, al Estilo o a la Forma, es desde la perspectiva gombrowicziana una manera de seguir los parámetros que exige la “literatura oficial” saeriana. Elección que, por lo tanto, se aleja de la “verdadera literatura”.

Según Juan Pablo Gasparini en *El exilio Procaz: Gombrowicz por la Argentina*, del fracaso de *Contra los Poetas* en un intento de publicar el ensayo en la revista *Sur* y del fracaso de la edición española de *Ferdydurke* en Argentina, surge una “intensa alabanza a la desubicación” en el grupo de intelectuales que rodea a Gombrowicz (Gasparini 110-111). Un ensayo de importancia, acorde a los

postulados irreverentes de Gombrowicz contra la tradición del Arte y la Cultura publicado en Buenos Aires, es el del cubano Virgilio Piñera, *El País del Arte*:

La vida, en general, es pérdida constante de soberanía: dependemos siempre de alguien, algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros. Y lo único que puede hacernos soberanos es la medida de nuestra propia existencia, lo que podemos sacar de dentro a afuera y administrar como propio. Ahora bien, el arte sólo es tal en cuanto refleja nuestro paso por la tierra. Quisiera dejar grabada en la mente de los habitantes del País del Arte esta sencilla verdad: no es el arte quien nos hace artistas sino que somos nosotros quienes ponemos sobre un plano artístico nuestra propia existencia. (Piñera)

Si en *Contra los poetas* se denuncia ese humanismo “que trata de echar al hombre de rodillas ante la cultura humana”, en *El país del arte* se define el otro tipo de humanismo propuesto por Gombrowicz, aquel que devuelve al “hombre su autonomía y libertad” y que es propio de los exiliados del País del Arte: “El arte de los que están fuera del País del Arte se define de este modo como un acto de existencia , plenamente ligado a lo individual y, por ende, poco o nada relacionado con la confirmación o reconocimiento del arte de los otros” (Gasparini 111).

Virgilio Piñera, en su primer año de estancia en Buenos Aires (1946-1958) decide emprender la traducción de *Ferdydurke* junto con un grupo colaboradores. La traducción se publica en la editorial Argos en 1947 con unas palabras de Piñera en la solapa: “Resulta difícil prever la suerte de este mensaje, sobre todo cuando nos llega de París. Creo, sin embargo, que con estas breves líneas no hago otras

cosa que disparar el primer tiro en la batalla que tarde o temprano van a liberar los Ferdurdurkistas de Hispanoamérica” (Gombrowicz, *Ferdurdurke* 8)². Así, se entiende que para Piñera, más que una traducción, era el inicio de una forma narrativa que tenía como gatillo la irreverencia ferdurdurkista frente al País del Arte con su capital simbólica en París. Dentro del contexto de la tradición literaria argentina en el cual vivieron Piñera y Gombrowicz existe un grupo de escritores a los que se les puede considerar como las figuras del Arte de la época. Según Piñera los principales exponentes de este Arte que basa su creación literaria en la ornamentación libresca son Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y, sobre todos, Jorge Luis Borges (Gasparini 125). Los textos de Piñera y Gombrowicz tenían por objeto provocar a los creyentes de este grupo de representantes del País del Arte, o mejor dicho, poner en cuestión aquella postura antropológica a través de la cual el arte se transforma en Arte. De ahí que desde la posición narrativa irreverente del escritor polaco se pueda decir que en “la literatura oficial” no solo están las obras que responden a las leyes del mercado y a los discursos ideológicos, sino también las obras literarias por medio de las cuales el arte se mitifica y se transforma en un rito: “Realmente, sacrificamos con demasiada facilidad en estos altares la autenticidad y la importancia de nuestra existencia” (Gombrowicz, *Contra los Poetas*).

La tradición, desde el punto de vista de los defensores de la “literatura oficial”, puede llegar a presentarse como una necesidad histórica, es decir, como una tradición sin rupturas, como una tradición lineal. A partir de la visión de la

² La cita fue tomada del prólogo a *Ferdurdurke* escrito por Ernesto Sábato para la edición de 1964 y que permanece en la edición utilizada en este trabajo.

tradición oficial y como respuesta a ésta, dice Saer, se crea el concepto de escritor “marginal”, este es, el que no entra dentro del molde exigido por la materia de lo tradicional:

En realidad, es la tradición oficial la que crea a los marginales, como la Iglesia a los herejes. [...] La característica principal del marginal es la de no ser negociable. Se es marginal cuando no se escribe sobre temas exigidos por la demanda, cuando no se adoptan las formas y los géneros probados y aceptados por el consumidor, cuando no se es capaz de producir en gran escala para satisfacer las necesidades del mercado, cuando el producto que se elabora no puede ser recuperado y relaborado en otra dimensión del complejo industrial, como cuando se transforma la basura en calefacción. (Saer, *Literatura y crisis en argentina* 104)

A partir de esta caracterización sobre la marginalidad se entiende que Gombrowicz es un escritor marginal. Como él mismo lo dice en la conclusión de *Peregrinaciones Argentinas*: “No quiero ser esclavo y siervo de vuestros paladares, sino su torturador, una mosca que hará galopar al perezoso jamelgo de vuestros gustos. El paté que ya he metido en el horno está condimentado con unos ingredientes que os arrancarán de lo convencional para arrojarnos directamente en las oscuras y abismales fauces de la Vida” (Gombrowicz, *Peregrinaciones Argentinas* 162). Sin embargo, a diferencia de la marginalidad descrita por Saer, Gombrowicz no solo era marginal porque no era aceptado dentro del círculo de los afamados escritores argentinos, sino que él mismo

buscaba mostrarse, desde su escritura irreverente, como un individuo que acogía lo marginal como su modo de ser. Gasparini da cuenta de estas elecciones al relatar la atracción que sentía Gombrowicz por los jóvenes arrabaleros de Buenos Aires, seres que en coincidencia con el periodo de su estancia en Argentina ya aparecían en *Ferdydurke*:

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

(Gasparini 90)

Estos seres marginales constituyen el centro del devenir de *Ferdydurke*. Devenir de los personajes que, al modo de la ficción saeriana o del acontecimiento deleuziano, es una constante lucha contra las definiciones trascendentes y un incesante desenmascaramiento de la “facha”: “Pues no hay huida ante la facha sino en otra facha, y ante el hombre sólo podemos refugiarnos en otro hombre. Y, ante el culito, ya no hay ninguna huida. ¡Perseguidme si queréis! Huyo con mi facha en las manos” (Gombrowicz, *Ferdydurke* 313). Aquí se resume la filosofía ferdydurkista, “el culito”, como expresión de la inmadurez, representa la adopción

de esa postura intencionada que busca burlar a la “facha” y mostrar la artificialidad de la forma. El pensamiento ferdydurkista creado por los personajes marginales de la narración revela, de este modo, la imposibilidad de escapar a la determinación, y por otro lado, también descubre el acontecer superficial de la “facha”, la intrascendencia de cualquier rostro o máscara. Según Gasparini, en *Ferdydurke* se perfila un “arte como fluidez y movilidad” y una ética basada en el “culto a la metamorfosis” y en “un concienzudo histrionismo capaz de convertir la ‘malaxación’ del carácter en libertaria caricatura” (Gasparini 122-123): “*Ferdydurke* plantea esta pregunta: ¿no veis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? Mientras fingís ser maduros vivís, en un mundo bien distinto. Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño” (Gombrowicz, *Ferdydurke* 16-17).

Ferdydurke

Ferdydurke es la primera obra narrativa extensa de Gombrowicz escrita entre 1936-1937 y publicada en Polonia el mismo año en que fue terminada. Según la declaración del escritor polaco, por los temas presentes en su obra (creación, libertad, devenir, angustia, absurdo, nada), esta es una narración existencialista. Sin embargo, enseguida agrega:

Para Kierkegaard, Heidegger, Sartre, cuanto más profunda es la conciencia, tanto más auténtica será la existencia; ellos miden la

sinceridad y la importancia de la vivencia por la tensión de la conciencia. Peor ¿Acaso nuestra humanidad está construida sobre la conciencia?[...]¿No es acaso el hombre en su realidad privada algo infantil situado siempre por debajo de su conciencia..., y no la siente al mismo tiempo como algo extraño y carente de importancia? Si fuera así, esta infancia oculta, esta degradación latente, serían capaces, tarde o temprano, de hacer estallar vuestros sistemas. (Gombrowicz, Diario (1935-1969) 264)

Se entiende así que la gnoseología ferdydurkista no pretende crear esencias a partir de la conciencia, sino más bien mostrar la falsas esencias de la cuales no puede escapar la conciencia. El eje de la narración tiene al infantilismo o inmadurez como el motor capaz de destruir los sistemas trascendentales, como aquellos representados en los círculos Arte y la Poesía.

La Poesía como ídolo de ritual es representada en la ficción ferdydurkista en la experiencia de Pepe —el personaje central y la voz que narra— en la escuela, el primer escenario hacia el cual Pepe es arrojado. La escuela es el entorno en el cual, como lo explica el director, los cuerpos de los niños se transforman en “cuerpos pedagógicos”: “Aquí no hay ni un solo cuerpo agradable, simpático, normal y humano, son solo cuerpos pedagógicos, como ya ve, y si la necesidad me obliga a tomar algún nuevo maestro, siempre me cuido mucho de que sea profunda y perfectamente aburridor, estéril, dócil y abstracto” (Gombrowicz, *Ferdydurke* 59). En estas palabras del profesor se resumen los pilares de la ceremonia Poética, las ideas que constituyen el “País del Arte”. La

profundidad de los maestros, de su prédica, es el opuesto del arte fluido y móvil de la propuesta witoldiana, del arte de la fluctuación de las formas (“fachas”) en la superficie.

La docilidad del profesor debe ser transmitida al alumno y a través de ella la experiencia estética tiene que ser implantada. Para los profesores de Pepe el elemento artístico solo puede presentar una sola percepción, es decir, hay una sola relación posible de causa y efecto entre el objeto y el receptor: “¿Qué tenemos para hoy?—dijo con severidad, y miró el programa— ¡Ajá! Explicar y aclarar a los alumnos por qué el gran poeta Slowacki despierta en nosotros el amor, la admiración y el goce. Así pues, señores, yo primero recitaré mi lección y después ustedes recitaran la suya” (Gombrowicz, *Ferdydurke* 63). De este modo, la experiencia estética surge de la solidificación de una memoria y de la reproducción (recitar) de esta memoria frente al objeto que la evoque. No hay la posibilidad de despreciar el Objeto de reverencia; este puede parecer aburrido, sin embargo el juicio del alumno hacia el objeto debe ser forzosamente positivo: la “facha” del objeto es impuesta por el culto a la Cultura.

Por otro lado, en la escena de la escuela aparece un elemento que imposibilita la imposición de los parámetros del Arte, el “nopodermiento”:

El maestro se encontró en un terrible callejón sin salida. A cada momento podía sobrevenir el estallido; ¿de qué?, del nopodermiento absoluto; a cada momento el salvaje rugido del nopodermiento podía alcanzar los oídos del director y del inspector, a cada segundo todo el edificio de la enseñanza podía desmoronarse, sepultando al niño entre

sus escombros, y Kotecki siempre no podía , Kotecki no podía y no podía. (Gombrowicz, *Ferdydurke* 65-66)

Como afirma Gasparini, la impotencia o “no poder “del alumno Kotecki es, en la ética de la narración witoldiana, la manifestación de la resistencia frente a la supuesta monumentalidad que según el profesor (Pimko) tiene la obra del poeta Slowacki (Gasparini 149). No se trata de impotencia por estupidez, en todo caso sería impotencia por la incapacidad del niño de percibir lo que el profesor le exige sobre la obra del poeta. En este sentido, el infantilismo de los personajes representa la posibilidad de negarse a aceptar las Formas que se toman como “maduras”, acabadas, fijas. En el momento en que la inmadurez se exterioriza, las formas o “fachas” muestran su carácter fingido, es decir, muestran la inmadurez que ocultan.

En el prólogo de *Ferdydurke*, Gombrowicz explica los dos problemas que plantea su narración: “el de la Inmadurez y el de la Forma”. La inmadurez es la herramienta para resistir a la Forma y denunciar su superficialidad. Sin embargo, según Gombrowicz, existe una primera inmadurez, una inmadurez natural al individuo que la cultura oculta tras las máscaras de la madurez. La inmadurez como herramienta, la “inmadurez artificial”, también surge de la cultura, es decir, por relaciones entre individuos que se llevan mutuamente hacia la inmadurez. Con la “inmadurez artificial” los personajes de *Ferdydurke* no pretenden fijarse en “formas maduras”, sino que usan las formas, las “fachas”, para mostrar su inmadurez. Este es el “culto a la metamorfosis”:

Sus dos rasgos característicos más destacados son los siguientes: primero, el aparato de las formas maduras de la cultura no es para ellos nada más que un pretexto para entrar en contacto entre sí —y para gozar y excitarse recíprocamente— y para armonizarse en sus dolorosos, inmaduros juegos. Lo importante para ellos es bailar; qué baile bailan, no les importa. Segundo: ellos sin cesar producen la forma, pero nunca la logran. No tienen creencias, ideales, convicciones, aptitudes, sentimientos, sino se los fabrican según sus necesidades y las necesidades de la situación. A cada momento se fabrican entre sí sus personalidades— uno crea al otro. (Gombrowicz, *Ferdydurke* 17-18)

A diferencia del culto al Arte y a las “formas maduras de la cultura”, el “culto a la metamorfosis”—como denomina Gasparini a la ética witoldiana— es el reconocimiento de la imposibilidad de escapar a las formas para jugar con ellas y mostrar su carácter caduco, inacabado y malogrado. Si bien es imposible escapar a la “facha”, la inmadurez revela el “nopodermiento” de la “facha” de sintetizar lo real en absolutos.

Como explica Gasparini con respecto a la estructura narrativa de *Ferdydurke*, la narración se aparta de la lógica dialéctica hegeliana al sugerir la “base de una filosofía en que la dialéctica del amo y el esclavo ha sido impedida de cualquier posible síntesis para insistir y presentarse desde su irresoluble enfrentamiento y conflicto” (Gasparini 91). En todos los capítulos o fragmentos de la narración se dan enfrentamientos entre personajes o grupos que muestran ideas opuestas: Sifón y Polilla; Filifor y Anti-Filifor (sintetista y analista); Zutka y

Pepe (la moderna y el antiguo); aristocracia y peones. Como ocurre con los parámetros del Arte, el dualismo u oposición aristocracia-peones crean la estabilidad de una tradición:

La secular jerarquía se basaba en la dominación de las partes señoriales y eso era un sistema de tensa y feudal jerarquía en el cual la mano del señor equivalía a la facha del servidor, y el pie quedaba a la altura de la mitad del cuerpo campesino. Aquella jerarquía venía ya de mucho antes. Un hábito, un canon y una ley inmemoriales.

(Gombrowicz, *Ferdydurke* 267)

Sin embargo, en ninguno de estos conflictos se presenta una resolución, y más bien, como explica Gasparini, surge un tercer elemento que por un acto de violencia o forcejeo obliga a un escape de la oposición (Gasparini 94).

Desde la perspectiva saeriana, esta dialéctica sin síntesis podría ser entendida como una forma de narración que se distancia del acontecimiento tradicional; una narración que no pretende transformar lo real en trascendencia y más bien busca mostrar los sentidos como devenir o como componentes de una forma fragmentada. En la primera digresión —“Filifor forrado de niño (prefacio)”— de *Ferdydurke*, el narrador explica: “Ésas, pues son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas—conceptuando la obra como una partícula de la obra—y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes del alma, mientras que a la humanidad entera la trato como una mezcla de partes” (Gombrowicz, *Ferdydurke* 96)

Esta fragmentación también se traduce en el duelo de los personajes de esta primera digresión (“Filifor forrado de niño”). El analista y sintetista no resuelven el duelo cognitivo (análisis-síntesis) en una nueva forma determinada de aprehensión del mundo, sino que ambos se apartan en diferentes rumbos apuntando y rompiendo objetos por todas partes, como seres infantilizados:

Y cuando alguien del mundo científico recordaba el pasado glorioso, aquellas luchas del espíritu, el Análisis, la Síntesis y toda la gloria perdida irreparablemente, contestaban con cierta ensoñación:

–Sí, sí..., recuerdo ese duelo... ¡se disparaba bien!

–¡Pero profesor! – exclamé una vez, y junto conmigo Roklewski, quien durante ese tiempo se había casado y formado su hogar en la calle Krucza–, ¡pero profesor: habla usted como un niño!.

Y el añorado anciano nos respondió:

–Todo está forrado de niñadas. (Gombrowicz, *Ferdydurke* 127)

La fragmentación, en referencia a la narración y antropología ferdydurkista, se puede entender como una lógica alterna, es decir, una lógica que no se basa en la causalidad del acontecimiento y que rompe o fragmenta el mundo, la forma o la “facha” para mostrar otra posibilidad cognitiva o de aprehensión de lo real.

Esta gnoseología del fragmento, de la no-causalidad, es similar a lógica onírica. La lógica del sueño es para Gombrowicz, al igual que para Saer, una herramienta que puede ser utilizada como material de la narración:

[...] el sueño destruye la realidad del día vivido, extrae de ella unas migajas, unos fragmentos extraños, y los compone absurdamente en un

dibujo arbitrario; pero para nosotros este absurdo constituye justamente el sentido más profundo; [...]De modo que el arte también puede y debería destruir la realidad, descomponerla en elementos, construir de ellos nuevos mundos absurdos; en esta arbitrariedad se esconde una ley, la transgresión del sentido tiene su sentido, la locura, al destruirnos el sentido exterior, nos introduce en nuestro sentido interior.

(Gombrowicz, Diario (1935-1969) 266)

El sueño, el arte y la locura posibilitan la fragmentación o destrucción del sentido de lo real, de la cognición causal, para mostrar mundos donde los sentidos fluyen de forma superficial, es decir, no trascienden como efecto de una lógica absoluta.

Como material de la narración en la ficción ferdydurkista, la inmadurez y la fragmentación no son solo medio para destruir los cánones de la tradición del Arte, sino que también una manera de exteriorizar la descomposición de los cánones de lo real. A diferencia de la pretensión de completitud de los sistemas gnoseológicos de la tradición filosófica occidental, la gnoseología ferdydurkista va a funcionar como deíctico de la incompletitud de los saberes totalizantes. De este modo, es posible proponer un paralelismo entre la ficción en la narrativa saeriana y la irreverencia en la inmadurez de la obra y vida gombrowicziana, al cual podemos denominar inmadurez narrativa e irreverencia de la ficción.

Conclusión

La literatura, para Saer, se construye a partir de un determinante interno y otro externo. Los determinantes internos constituyen los elementos históricos y lingüísticos que por medio de la praxis literaria narrativa, es decir, por medio de la ficción, van modificando las relaciones entre estos elementos, creando así nuevos sentidos. El narrador contemporáneo parte de estos determinantes externos para, al mismo tiempo, modificarlos por medio de la narración. Por otro lado, los determinantes externos son las exigencias que provienen de los cánones impuestos por el mercado y el poder político.

A partir de la determinación externa, Saer define lo que denomina “literatura oficial” y “verdadera literatura”. La “literatura oficial” es aquella que responde a las exigencias de los determinantes externos y, por lo tanto, suprime la libertad creativa del autor. Por otra parte, la “verdadera literatura” busca cuestionar los cánones de la cultura oficial y, a partir del juego con los determinantes y la libertad creativa del narrador, busca crear nuevos sentidos sobre lo real. De este modo, mientras la “literatura oficial” pretende una supuesta linealidad en la tradición literaria, la verdadera literatura procura mostrar las rupturas presentes dentro de esta tradición a partir de la creación de nuevas formas narrativas.

Acorde con este planteamiento acerca de la verdadera literatura y su relación con la tradición, Saer propone una narrativa que muestre un distanciamiento con respecto a la novela tradicional, género que según el escritor

argentino representa la narrativa que se gesta entre los siglos XVII y XIX y que, a partir de la causalidad lineal del acontecimiento, busca reflejar la realidad histórica, por eso se caracteriza por su “hiperhistoricidad”. Así, la propuesta saeriana acerca de la narración busca distanciarse del acontecimiento.

Sin embargo, el acontecimiento saeriano no es el acontecimiento definido por Deleuze, el cual se caracteriza por llevar los sentidos de la narración a la superficie (sin buscar una esencia de lo real), sin necesidad de una lógica causal y, más bien, dirigiendo la narración a una lógica del absurdo y la paradoja.

Si bien el acontecimiento saeriano no es el acontecimiento deleuziano, este último es similar a la caracterización que Saer hace sobre el material de la narración, ya que ambos conceptos procuran una narración donde los sentidos fluyan en la superficie, sentidos que no necesariamente muestran una lógica “racional”.

Aunque el acontecimiento no desaparece en la narrativa saeriana, esta se construye principalmente a partir del *cómo* de la narración, es decir, a partir de la búsqueda de nuevas formas de narrar. Del *cómo* de la narración nacen nuevos *qué*, esto es, nuevos sentidos sobre los acontecimientos. Los *qué* del lenguaje fijados sobre los acontecimientos son los que constituyen el concepto de realidad. El concepto de realidad supone una objetividad fija en la conciencia que sostiene lo real en base a una lógica “racional”.

El material de la narración parte de estos supuestos que constituyen el concepto de realidad para vaciarlos de su sentido por medio de la narración y abrir

paso a la creación de nuevos sentidos, esto es, un concepto de realidad diferente. Por otro lado, este muestra la inestabilidad de lo real, su fluidez en la superficie. Como el acontecimiento deleuziano, el material de la narración pretende mostrar una realidad clara, y más bien puede tender a mostrar una lógica similar a la que se desarrolla en los sueños. Esta lógica onírica puede, en ocasiones, parecer hermética, sin embargo el hermetismo representa un vaciamiento del sentido para la búsqueda de nuevos *cómo* en la narración y de la posibilidad de que surjan nuevos sentidos.

La ficción narrativa, como resultado del juego con el material narrativo, es un cuestionamiento de la pretensión de verdad que caracteriza lo real. De este modo, el concepto de ficción saeriano no representa el opuesto de lo real, un mundo falso, sino que es la posibilidad de desenmascarar la falsedad de las proposiciones sobre lo real.

La narrativa witoldiana se caracteriza por su cuestionamiento a las proposiciones categóricas sobre el Arte y sobre las “fachas” de la realidad de los individuos. Así, del mismo modo que Saer, Gombrowicz procura distanciarse de las “determinaciones externas” para crear una “verdadera literatura”. De esta necesidad de autenticidad nace su crítica, en *Contra los poetas*, contra los defensores del Arte, o como diría Piñera, contra los habitantes del País del Arte. *Contra los poetas* es un cuestionamiento al concepto del Arte como deidad o culto religioso. Este culto al Arte no acepta otras formas de apreciación estética que no sean las aceptadas dentro de la cultura oficial, y tampoco acepta una creación que se aparte de los cánones establecidos dentro de este concepto de Arte.

Este rechazo al Arte como religión se traduce a la vida de Gombrowicz en la Argentina, donde se convierte en un escritor marginal con respecto a los círculos de los intelectuales bonaerenses afamados. Por otro lado, su marginalidad también se crea a partir de su narrativa irreverente y de su atracción hacia los personajes marginales que se empiezan a gestar en *Ferdydurke*.

Los personajes marginales de *Ferdydurke* expresan la irreverencia con respecto a las “fachas” del Arte y a las afirmaciones categóricas sobre lo real. De la narrativa que nace de los personajes marginales surge la propuesta ferdydurkista, que Gasparini describe como un “arte como fluidez y movilidad”, una ética basada en el “culto a la metamorfosis” y “un concienzudo histrionismo capaz de convertir la ‘malaxación’ del carácter en libertaria caricatura” (Gasparini 122-123). Esta es la inmadurez, una caricaturización de las formas maduras.

Este arte como fluidez y movilidad corresponde con el material de la narración saeriano y el concepto de ficción. *Ferdydurke* propone una lógica alternativa al acontecimiento. Por medio de una dialéctica incompleta en la estructura narrativa, como sugiere Gasparini, y por medio de una narración fragmentada, Gombrowicz sugiere otra forma de aprehensión sobre lo real: una gnoseología que no busca fijar sentidos en las profundidades de las esencias y los absolutos, sino mostrar sentidos fragmentados en el fluir de una superficie. Tanto la ficción saeriana como la inmadurez narrativa witoldiana son irreverentes frente al Arte y a lo Real.

Bibliografía:

- Barthes, Roland. «El placer del texto.» Barthes, Roland. *El placer del texto; Lección inaugural*. México: Siglo veintiuno editores, 2000. 7-107.
- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: Bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 2001.
- Deleuze, Gilles. «La lógica del sentido.» s.f.
<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>>.
- Eliot, T.S. «La tradición y el talento individual.» *Ensayos escogidos*. México: UNAM, 2000. 17-29.
- Gasparini, Juan Pablo. «Ecos de Ferdydurke o los tonos de la irreverencia.» Gasparini, Juan Pablo. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. 89-175.
- Gombrowicz, Witold. «Contra los Poetas.» s.f.
<http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v3/PDFS_1/CAIDAL%204%20ERRANCIA%203%20CONTRA%20LOS%20POETAS-%20WITOLD%20G.%20version%20papel.pdf>.
- . *Diario (1935-1969)*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- . *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- . *Peregrinaciones Argentinas*. Madrid: Alianza, 1987.
- Piñera, Virgilio. «El país del arte.» 1947. <<http://diasporarte.blogspot.com/2012/03/d-73-virgilio-pinera-el-pais-del-arte.html>>.
- Saer, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- . «Literatura y crisis en argentina.» Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 94-125.
- . «El concepto de ficción.» Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 9-16.
- . «Entrevista realizada por Gerard de Cortanze.» Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 282-289.
- . «Explicación.» Saer Juan José. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires : Seix Barral, 2012. 7-8.
- . «La canción material.» Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 166-169.

- . «La invención de Morel.» Saer, Juan José. *El concept de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 157-165.
- . «La novela.» Saer , Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires : Seix Barral, 2012. 121-125.
- . «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina.» Saer, Juan José. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 17-37.
- . «Narrathon.» Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. 139-151.