

LA PERSPECTIVA EXTERIOR: GOMBROWICZ EN ARGENTINA

Juan José Saer

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante auto-definición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir estas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una sociedad gastronómica. La posibilidad de ser perceptible como tal o cual cosa bien definida en el reparto de roles de la imaginación social es un privilegio del hombre, no del escritor. Del hombre —es decir de la primera ficción que debe abolir, como si fuera una estética ya perimida, el escritor de ficciones. La certeza de esa desnudez no sólo orienta o preside, sino que incluso es la justificación última del trabajo.

A priori, el escritor no es nada, nadie, situación que, a decir verdad, metafísicamente hablando, comparte con los demás hombres, de los que lo diferencia, en tanto que escritor, un simple detalle, pero tan decisivo que es suficiente para cambiar su vida entera: si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla. La tensión de su trabajo se resume en lo siguiente: no es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia. Esta, y no el individualismo recalentado que se le atribuye, es la verdadera lección de Gombrowicz. “Su pensamiento”, dice en una página del *Diario*, refiriéndose a Camus, “es demasiado individualista, demasiado abstracto”. Y unas líneas más abajo: “¿Conciencia? Aunque ten-

ga conciencia como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una cuasiconciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera”.

El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada. Las marionetas de *Ferdydurke* y de *Trasatlántico* se desviven por coincidir todo el tiempo con una imagen abstracta de sí mismas (el Genio Local, la Moderna, los Patriotas Polacos) y los adultos ya un poco decrepitos de *La pornografía* se estremecen ansiosamente ante esa fuerza suprema de la adolescencia que es la indeterminación. Cuando se cree ser alguien, algo, se corre el riesgo, luchando por acomodar lo indistinto del propio ser a una abstracción, de transformarse en arquetipo, en caricatura. El homosexual de *Trasatlántico* se llama lisa y llanamente “Puto”, lo que en polaco o en francés no significa nada, pero que en español quiere decir justamente eso, homosexual —y lo ridículo del personaje, y lo patético también, provienen de la constante adecuación de su comportamiento a la definición que engloba su nombre: “Puto”. En *Ferdydurke* la Moderna se viste, habla y actúa todo el tiempo como una persona moderna, de modo que acaba llamándose así, como ella cree ser, “la Moderna”. Si denominamos a alguien irónicamente por medio de un estereotipo —el Escritor, el Editor, la Belleza Local—, ya estamos dando a entender que su titular, a causa de un comportamiento demasiado definido, es víctima de cierta ilusión sobre sí mismo. De tanto ser esencias —Don Giovanni, Fausto, Tristán e Isolda— los personajes de ópera terminan por naufragar en la opereta.

Esa incertidumbre programática propia del artista explica muchas de las contradicciones de Gombrowicz, no pocas de sus rarezas e incluso de sus caprichos, como el de hacerse pasar por conde, superchería cuyo origen ficcional se vuelve evidente, cuando nos damos cuenta de que lo pretendía de un modo intermitente, sobre todo ante los que lo conocían de Polonia y sabían

que no lo era. En cierto sentido, toda veleidad de identidad personal es una tentativa por hacerse pasar por conde. Si el artista debe asumir una actitud exterior cualquiera, como de todos modos será falsa, que por lo menos sea exageradamente falsa, evidentemente ilusoria. Es un homenaje al escepticismo del interlocutor, y tiene algo de lo que Joachim Unsfield llama la “argumentación pesimista” en el trato de Kafka con sus editores: estoy muy contento de que haya decidido publicar mi libro, pero yo en su lugar hubiese rechazado el manuscrito. Me hago pasar por conde polaco, pero yo sé que usted sabe que no soy más que un pobre diablo que el viento de la contingencia depositó en este país.

Ese viento nos lo trajo a la Argentina —el increíble azar que de ahora en adelante lo mezcla para siempre al folklore literario de Buenos Aires. En cierto sentido, cayó en un medio preparado para recibirlo, no únicamente por que la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados, sino porque incluso en la literatura del Río de la Plata —la “cultura” y la “popular”— incluso antes de su llegada, pululaban los personajes de su estirpe, cuya vida es un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. Es sabido que Gombrowicz estuvo a punto de volverse a Europa en el mismo barco que lo trajo, pocos días después de su llegada, y que subió a bordo con sus valijas pero que cuando sonó la sirena anunciando la partida se volvió a bajar: el próximo zarparía casi veinticuatro años más tarde. Ricardo Piglia dice de él —hace poco se lo reprocharon en un diario—: el mejor escritor argentino del siglo XX es Witold Gombrowicz. Esa afirmación es sin duda una exageración irónica destinada a poner a prueba el nacionalismo argentino, pero no es totalmente inexacta; el tema witoldiano por excelencia, la inmadurez, lo inacabado —que él atribuía a la cultura polaca— venía siendo de un modo

inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. Y Gombrowicz observaba en esa realidad social —con mucha penetración en ciertos casos— el despliegue multiforme de su tema predilecto.

Pero éste es únicamente un aspecto de sus relaciones con Argentina. Otro que merece ser señalado es el siguiente: buena parte de nuestra literatura —desde sus orígenes pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual— ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros: alemán, inglés, francés, italiano. Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo. Si es cierto, como se supone, que fue en las Galápagos —las terribles *Encantadas* de Melville— donde Darwin formuló por primera vez su teoría de la evolución, es lícito calcular que la fue madurando en Argentina, ya que en su delicioso *Viaje*, la etapa que precede a las islas Galápagos es justamente la de la pampa y los Andes argentinos. Esa literatura de viajeros es contemporánea a la aparición misma del país: así, la primera fundación de Buenos Aires que, como muchas otras empresas argentinas, acabó con una masacre, está contada por un marino alemán, que dejó el testimonio en su propio idioma. Félix de Azara, Millau, MacCann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, un ingeniero de Toulouse contratado por el gobierno en 1875 para cavar —tentativa vagamente kafkiana— una fosa de quinientos kilómetros destinada a frenar las invasiones indias, Albert Londres, el incomparable W. H. Hudson, que idolatraba hasta nuestros peores defectos, los mismos que también a Borges le parecen virtudes, han sembrado de imágenes y experiencias argentinas varios idiomas del mundo. Gombrowicz se inscribe en un lugar destacado de esa tradición. Sus bronquios delicados, que felizmente lo obli-

gaban a alejarse de tanto en tanto del clima húmedo de Buenos Aires, nos han deparado testimonios valiosísimos de Córdoba, de Tandil, de Mar del Plata, de Santiago del Estero. Su mirada no es solamente la de un psicólogo, la de un sociólogo y la de un esteta, sino incluso la de un observador político y, a pesar de ciertas afirmaciones caprichosas y de su obsesión confesa de originalidad —o tal vez a causa de ella—, uno de los más certeros. El hecho de sentirse, como lo dice tantas veces en el *Diario*, el más pobre, el más desesperado de los hombres, explica quizás su preferencia por lo que él llama “lo bajo”—ya volveremos a hablar de esto un poco más adelante—, por los seres oscuros, de los que ni el atractivo erótico ni la manifestación viviente de su famosa inmadurez bastan para explicar su interés. Aunque pueda parecer absurdo tratándose de Gombrowicz, hay un elemento militante en esa afinidad, una oposición deliberada a los círculos intelectuales y políticos de Buenos Aires. Aquí, dice, únicamente el vulgo es distinguido. A él, que no se cansaba de denostar la democracia y que a veces delataba cierto masoquismo (tema por otra parte íntimamente witoldiano) en hacerse tratar de fascista, no se le escapaba sin embargo que por mucho que exaltara la aristocracia del espíritu, esa carne caliente y anónima era la única dignidad irrefutable de la vida. Aun cuando se trate solamente de un puro deseo erótico, la dependencia de los dueños de la sociedad respecto de ella, la necesidad vampírica de juventud, produce de por sí una inversión de valores, y aniquila las jerarquías sociales. Más de una vez Gombrowicz sugiere que toda la organización social está pensada como un sistema de explotación de los jóvenes por parte de los adultos. Las páginas sobre Santiago del Estero recuerdan, por su exaltación de esa belleza espontánea e inconsciente de sí misma, algunas emociones de Gauguin en el Pacífico. Y está también su percepción clara de la luz de Santiago, del aire transparente y feliz de Tandil, de la peculiaridad del espacio americano en Necochea, una impresión

planetaria, cósmica, la sensación de un presente sin memoria prolongándose a su alrededor hacia el infinito:

Vacío y arena, oleaje... estruendo que se ahoga y adormece. Espacios, distancias sin fin. Frente a mí y hasta Australia sólo esta agua surcada de melenas brillantes, al sur de las islas Falkland y las Orcadas y el Polo. Tras de mí, el interior: Río Negro, la pampa... El mar y el espacio resuenan en los oídos y ante los ojos, producen confusión. Camino y sin cesar me alejo de Necochea... hasta que finalmente su recuerdo llega a desaparecer, y no queda sino el mero hecho de alejarse, incansante, eterno, como un secreto que llevara conmigo (*Diario argentino*, VI).

Como las de todo viajero, muchas de las observaciones de Gombrowicz son comparativas, pero más de una vez la evidencia de lo absoluto, algo inédito, un elemento todavía no pensado del mundo, lo desvía de su trayectoria y lo hace modificarse y crecer.

No es sorprendente: si Gombrowicz fue joven en Polonia, no cabe duda de que maduró en Argentina. Según nos lo cuenta él mismo, en los primeros años de Buenos Aires su orgullo principal era su aspecto adolescente que confundía a sus interlocutores; podemos pues, a pesar de la ruptura brutal del exilio, atribuirle cierta continuidad a la imagen de sí mismo que tenía antes y después de su viaje. Hasta que —el *Diario* lo consigna— sobrevino la catástrofe: las primeras arrugas. En la visión witoldiana del mundo, la madurez es un trauma tan terrible como podría serlo en la de Sófocles el parricidio. En *Ferdydurke*, escrita antes del viaje, el punto de vista es el de la juventud, en *La pornografía*, el de los adultos. En *Transatlántico* —una de sus obras maestras— el narrador es, según los medios sociales que frecuente, alternativamente objeto o sujeto de seducción. Esa madurez perfecciona su método narrativo multiplicando la variedad de puntos de vista hasta darle a sus primeras intuiciones, como sucede

en la evolución de toda gran literatura, la complejidad de un sistema. La evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina, y esa experiencia penetra y modela la mayor parte de su obra, que sin ella se volvería incomprendible. A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior, como él la llama, los “Churchill, los Picasso, los Rockefeller, los Stalin, los Einstein”, esa perspectiva exterior que “proporciona una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y de teorías”. La perspectiva exterior que podríamos llamar generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina, si bien puede ser una consecuencia de su “obligación de originalidad”, es también el resultado de su exilio argentino. Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente —la exterioridad de la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia. Traspapelándose en la banalidad argentina, Gombrowicz aterrizó más cerca de su propio ser que si hubiese integrado, como otros emigrados del Este, la “madurez” de Occidente. Para su gusto, los polacos exiliados asumen una perspectiva demasiado occidental —error que no pocos disidentes del Este han seguido cometiendo más tarde, cuando hubieran podido aprender de él, de Gombrowicz, en apariencia el más irresponsable, que en vez de frotarse las manos ante la bella, des-

nuda en la cama y dispuesta a dejarse poseer, es más estimulante, conservando la sangre fría, repertoriar sus imperfecciones, aplicándole la perspectiva exterior como a cualquier otro objeto del mundo. No podemos no admirarlo cuando, en plena guerra fría, y después de haberlo perdido todo, en vez de modelar su pensamiento según las consignas de Occidente, se detiene a examinar con sus propios criterios la cuestión del comunismo: no se es, cuando se es escritor, como decíamos al principio, ni comunista, ni liberal, ni individualista, ni nada, y consignas y teorías sólo reproducen la cristalización infecunda de abstracciones vacías, aquello que, justamente, perturba la disponibilidad del artista. La radicalización de esta perspectiva se produjo en Argentina, primero porque su exilio obligatorio lo mandó, más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arrabal de Occidente, pero también porque el lugar en que cayó se debatía desde hacía años en la misma problemática. Fue, como se dice, una desgracia con suerte, porque, de hoja seca y anónima llevada por el viento de la contingencia, gracias al carácter atípico de su destino de exiliado, excesivo en relación con el de otros emigrados que se integraron plenamente en la cultura occidental, pasó a ser, de toda intemperie, signo, paradigma y emblema. De todas las posibilidades de ser que se le ofrecían en los tiempos de su inmadurez, escritor europeo postnietzscheano, precursor, como lo pretendió tantas veces, del existencialismo, sacerdote en el destierro de la tradición polaca amenazada por la ola colectivista, o cualquier otra mueca rígida de la esfera superior, le tocó, gracias a un crucero de propaganda —opereta witoldiana *avant la lettre*—, un destino más fecundo, más inclasificable, el de ser Gombrowicz.

Esta singularidad —ser Gombrowicz— si ha sido una suerte para Gombrowicz, lo ha sido también para la Argentina. Al cabo de unos años, su patria perdida y la Argentina ejemplificaban para él, como modelos intercambiables, el mismo aspecto de las

cosas. Los detalles por los que difieren tienen menos peso que la acumulación de analogías. Para un argentino, hay algo inmediatamente perceptible en los juicios de Gombrowicz sobre la literatura polaca: aparte de algunas cuestiones de detalle, esos juicios pueden aplicarse en bloque a la literatura argentina, y sobre todo a uno de sus aspectos centrales, que Gombrowicz señala a menudo en el *Diario* y en sus entrevistas: el conflicto entre un nacionalismo excesivo, de tipo reactivo, y el deslumbramiento, secreto o confesado, por la literatura europea. “En lugar de la palabra Polonia, ponga la palabra Argentina”, le aconseja con determinación a Dominique de Roux en sus *Entretiens* (p. 68). Ese conflicto, en el que Gombrowicz identifica sin dificultades el síntoma de la inmadurez, y que en ambos países tiene orígenes históricos muy diferentes, representa probablemente la tensión principal de la literatura argentina, y recorre toda su historia desde la aparición de los grandes textos fundadores en la primera mitad del siglo XIX. El lector argentino puede aprender cosas más esenciales sobre su propia literatura leyendo en el *Diario* de Gombrowicz los juicios que se refieren a la literatura polaca, que en las páginas vehementes —y a veces convencidas de antemano de aquello que supuestamente deberían examinar— de algunos de nuestros propios historiadores de la literatura. Esta ambivalencia respecto de la literatura europea, mezcla de distancia geográfica y de proximidad intelectual, de rechazo y de fascinación, si bien no contribuye a facilitar la tarea del escritor argentino, presenta algunas ventajas indiscutidas, si se asume la actitud witoldiana por excelencia, la perspectiva exterior: “*J’avais quasiment la certitude que la révision de la forme européenne ne pouvait être entreprise qu’ à partir d’une position extra-européenne, de là où elle est plus lâche et moins parfaite*”. (*Entretiens*, p. 82).

En una charla de 1967, Jorge Luis Borges comenzó desarrollando, a propósito de Joyce, una idea que ya había aplicado al conjunto de la literatura argentina veinticinco años antes, en una

conferencia célebre, “El escritor argentino y la tradición”. Según Thorstein Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa*, si los judíos han sido capaces de innovar en tantos aspectos de la cultura occidental, el hecho no se debe a presuntas diferencias raciales, sino a que, estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, a un judío siempre le será más fácil que a un no judío innovar en ella. Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto de Inglaterra y para el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente: “...les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. En los mismos años, a pocas cuadras uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la *intelligentzia* europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de *Transatlántico* definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de Occidente.

Esto nos lleva a otro aspecto de las relaciones de Gombrowicz con la Argentina, las que mantuvo con Borges, aunque tal vez sería más correcto decir: las que no mantuvo. Es sabido que hubo entre ellos una cena catastrófica y algunos encuentros casuales, fugaces y desdenosos. La cena catastrófica recuerda un poco el encuentro de Joyce y Proust, en mayo de 1922, en casa de un tal Sydney Schiff, encuentro en el que, según Joyce, a Proust parecían interesarle exclusivamente las duquesas en tanto que a él, Joyce, le interesaban exclusivamente las mucamas. La afirmación de Gombrowicz de que Borges y él no se podían entender porque a Borges le interesaba la vida literaria y a él la vida *tout court* —existe una leyenda persistente sobre el vitalismo de Gombrowicz, semejante a la de su individualismo— es desmentida por la curiosa manía witoldiana de llegar a las ciudades del interior ar-

gentino y convocar inmediatamente a los intelectuales de la región para someterlos a una especie de examen literario y filosófico antes de permitirles sentarse con él a una mesa de café y escucharlo pontificar durante horas. La acusación de europeizante que Gombrowicz blande a menudo contra Borges es infundada ya que el término supone una adhesión acrítica a todo lo que proviene de Europa; y el único sentido en el que Borges es europeizante —sintiéndose, según la descripción de Veblen, dentro y fuera a la vez— es exactamente el mismo en el que lo es el propio Gombrowicz. En cuanto al pretendido snobismo aristocratizante de Borges, que no pierde la ocasión de evocar sus antepasados militares y sus orígenes ingleses, si algo nos recuerda son justamente las pretensiones nobiliarias de Gombrowicz y su costumbre de recitar con lujo de detalles su árbol genealógico para desesperación de sus interlocutores. Esta última semejanza, puramente anecdótica, no debe hacernos olvidar otras coincidencias más singulares; aparte de la perspectiva exterior, no es difícil descubrir en ambos, tal vez como consecuencia de esa perspectiva, el mismo gusto por la provocación, la misma desconfianza teórica ante la vanguardia y, sobre todo, el mismo intento de demolición de la forma; uno, Gombrowicz, exaltando la inmadurez y el otro, Borges, desmantelando con insistencia la ilusión de la identidad —probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer. Hay otro punto inesperado en el que coinciden: la atracción por “lo bajo”. El culto del coraje, la predisposición a entrevistar proxenetas diestros en el uso del cuchillo y a ver en los diferendos entre matones de comité un renacimiento de la canción de gesta, equivalen en Borges a la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de uno de sus temas fundamentales. Es cierto que difieren en muchos puntos —por ejemplo, uno pretendía ser infinitamente modesto y el otro infinitamente arrogante— pero

todas esas coincidencias profundas merecen ser tomadas en consideración, porque son las que otorgan la pertinencia, la actualidad de sus obras respectivas, las que hacen que esas obras, estrictamente contemporáneas una de la otra, a pesar de la envoltura distinta con que han llegado hasta nosotros, nos apasionen con idéntica intensidad —y a veces también, y por qué no decirlo, cuando en ciertos momentos nos impacientan o nos decepcionan, lo hagan por razones muy parecidas: paradojas forzadas, juicios lapidarios y gratuitos, autoimitación, *ressassement eternel*.

Después de todo, fueron vecinos durante veintitrés años, respirando al mismo tiempo el aire delgado y venenoso de Buenos Aires y dialogando, cada uno a su modo, desde esas orillas remotas, con la cultura occidental. De ese diálogo, el *Diario* de Gombrowicz es la manifestación más evidente. Algunos de sus lectores se han quejado, sin duda con razón, de no encontrar en sus páginas la trascripción fiel de muchas circunstancias de las que fueron testigos o protagonistas. Pero hay un error de óptica en ese reproche: a diferencia del de Gide, del de Thomas Mann o del de Pavese, el *Diario* de Gombrowicz se ocupa muy poco de la vida íntima de su autor —y de ciertos aspectos de esa vida íntima tenemos la impresión de que hay un ocultamiento deliberado, un silencio voluntario, y hasta cierta mistificación— pero el interés de sus páginas estriba justamente en que tratan menos de acontecimientos que de *problemas*. Es cierto que, a diferencia de la ficción, el diario no puede esquivar la cuestión de la sinceridad y que, en tanto que a una ficción se le exige únicamente verosimilitud, de un diario íntimo se espera veracidad. Pero la sinceridad de Gombrowicz, su auténtica originalidad, estriba en el modo de encarar los problemas de que trata. Y sus alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate intelectual. Los cuatro *Yo* sucesivos del principio fueron agregados deliberadamente para su edición en forma

de libro. Y en cierto momento, después de consignar con minucia una serie de banalidades, termina diciendo, como si se tratara de una excepción: esto para aquellos a quienes pueda interesarles mi vida. El *Diario* de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica.

Como es sabido, la mayor parte del *Diario* fue escrita en Argentina. Por razones inexplicables, existe una selección llamada *Diario argentino* y editada hace unos años en Buenos Aires. Ese desmembramiento es absurdo por la sencilla razón de que todo el diario es argentino, porque si bien una parte fue escrita después de su regreso a Europa y decenas y decenas de páginas no hacen la menor referencia a la Argentina, la razón de ser del *Diario* es la experiencia argentina, la situación singular del aislamiento de su autor ya que, en lugar de ser una manera de encerrarse en sí mismo, el *Diario* de Gombrowicz es el campo de batalla contra ese aislamiento. Quienes menos deberían desear el desgajamiento absurdo del pretendido *Diario argentino*, son en primer lugar los argentinos, porque pueden ser los más capaces de percibir la resonancia especial que adquieren los juicios de Gombrowicz sobre la cultura de Occidente cuando son proferidos en el contexto argentino. El entrelazamiento único de la aventura witoldiana, su lección principal, consiste en la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta. De esa marginalidad hizo su vida, su material y su fortaleza. Sean argentinos o no, quienes lean el *Diario* o *Transatlántico*, no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina.

(1990)