



GOMBROWICZ EN ESCENA

—

Cecilia Hopkins

ESTUDIOS TEATRALES

E EDITORIAL
INTeatro

GOMBROWICZ EN ESCENA

—

Cecilia Hopkins

ESTUDIOS TEATRALES

 EDITORIAL

Hopkins, Cecilia

Gombrowicz en escena / Cecilia Hopkins. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2020.

304 p. ; 22 x 15 cm. - (Historia teatral)

ISBN 978-987-3811-60-9

1. Teatro. I. Título.

CDD 792.092

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Witold Gombrowicz (Museo de Wsola, Polonia).

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

Carlos Pacheco

Roberto Toledo

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Hoffeltz

Daniel Caamaño (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Magdalena Viggiani (Edición fotográfica)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-60-9

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA

Impreso en Buenos Aires, diciembre de 2020

Primera edición: 2.500 ejemplares

*Para Cyrene y para Nahuel,
ferdydurkistas*

RETRATO BIOGRÁFICO

RETRATO BIOGRÁFICO

1939: un antes y un después

La historia de cómo el polaco Witold Gombrowicz llegó a la Argentina para quedarse casi 24 años contiene tantos elementos provenientes de la voluntad como del azar. Si había llegado al puerto de Buenos Aires el 22 de agosto de 1939, invitado a cubrir como periodista el viaje inaugural del lujoso transatlántico llamado “Chrobry” (“El valiente”), embarcación que unía Polonia con la Argentina, esto sucedió porque un amigo suyo le ofreció sumarse al contingente y él decidió aceptar a último momento.

Quizás fuera por darse a sí mismo la posibilidad de tomar distancia al menos por dos semanas de un medio intelectual que, según su punto de vista, lo aburría un poco. El caso es que su obra, según afirmó en muchas oportunidades, no era lo suficientemente estimada: dos años antes, su novela *Ferdydurke*, no había sido recibida con el entusiasmo que él esperaba en los círculos literarios de Varsovia.

En cuanto al azar (al menos este es el relato que el mismo Gombrowicz solía narrar), sucedió que una semana después de la llegada del barco, el 1 de septiembre, la Alemania nazi inició la ocupación de Polonia y con ella, la Segunda Guerra Mundial. El caso es que Gombrowicz resolvió quedarse en Argentina no solamente mientras duró la contienda sino hasta el 8 de abril de 1963. Fueron 23 años y 226 días, según su propia cuenta. Seis años después de su retorno a Europa murió en Francia. Y nunca regresó a Polonia.

Publicado en 2013, *Kronos* –diario íntimo del escritor editado en polaco y aún no traducido al castellano– da pistas certeras: Gombrowicz había decidido quedarse en Argentina antes de que se declarase la guerra y, dispuesto a no quedar como un renegado, urdió la historia que se transformó en la versión oficial. ¿Habría partido de Polonia con la decisión tomada de permanecer aquí? Y si fue así, ¿cómo es que solamente trajo consigo 200 dólares? Dos interrogantes que no tienen respuesta...

Marian Witold Gombrowicz había nacido el 4 de agosto de 1904 en la finca paterna de Maloszyce, a 200 km al sur de la ciudad de Varsovia. El recuerdo de su padre, Jan Onufry, de origen lituano, según lo manifestado en *Testamento* –libro que reúne una serie de conversaciones que en 1967 Gombrowicz sostuvo con el escritor francés Dominique de Roux–, era el

siguiente: “un hombre guapo, alto, distinguido, muy correcto y puntual, metódico, sin horizontes muy amplios, poco sensible a las cosas del arte, católico practicante, pero sin excesos”. De su madre, Antonina Kotkowska, dirá: “se distinguió por un genio extraordinariamente agudo y una imaginación fértil”.

Cuarto hijo del matrimonio –tenía dos hermanos, Janusz y Jerzy, y una hermana, Irena, a quien llamaban Rena–, Gombrowic fue educado por dos institutrices, una francesa y otra suizo alemana, al igual que los demás. En *Recuerdos de Polonia*, afirma: “Yo fui en realidad el niño mimado de eso que se llama una familia ‘respetable’, aunque aquí la palabra ‘respetable’ debe ser utilizada sin ironía, ya que se trataba de una casa de gente más bien benévola y de principios”.

Más tarde, cuando esta familia perteneciente a la aristocracia rural se trasladó del campo a un elegante barrio de Varsovia, Witold ingresó al liceo Saint-Stanislas-Kotska, institución de elite, donde afirma haber sido frecuentemente golpeado por sus compañeros, dado su espíritu “turbulento y provocador”. Un recuerdo que trae reminiscencias de *Ferdydurke*, novela cuyo título proviene del nombre de una calle del pueblo natal del autor.

Su amigo de infancia, Tadeusz Kepinski, luego biógrafo suyo, lo recuerda de este modo:

“Se me apareció como un chico diferente de mis amigos de la escuela. Tenía venas azules en las sienes, una frente alta y blanca, ojos marrones claros y cabello rubio. Nariz recta, labios rojos, ligeramente entreabiertos. Si no fuera por sus orejas lo suficientemente grandes, podríamos haberlo disfrazado de niña. No pronunció las R, por lo que inmediatamente experimenté con él una especie de hermandad en la deficiencia.”

Gombrowicz, en el citado *Testamento*, habla sobre su afición a los lugares de su casa que frecuentaban los sirvientes de la familia. Ya entonces lo atraían las personas que habitaban, lo que luego va a definir como el espacio de “lo bajo” o “lo inferior”, los lugares que, según Gombrowicz, están más a salvo de los valores culturales socialmente instituidos: “Sí, odiaba la sala de estar, adoraba en secreto la despensa, la cocina, el establo, los ayuda de cámara, las muchachas de la granja”, y agrega, en referencia a la Primera Guerra:

“...y mi sexualidad temprana despertada y alimentada por la guerra, la violencia, las canciones de los soldados y el sudor, me encadenaron a estos cuerpos ensuciados por su arduo trabajo. La inferioridad se convirtió para siempre en mi ideal.”

Una vez concluida la contienda, el 11 de noviembre de 1918 fue proclamada la independencia de Polonia tras haber sido borrada virtualmente del mapa como país soberano, luego de más de 120 años de ocupación extranjera. Este es su recuerdo de esa época:

“Qué año tan maravilloso fue este año en 1918. Todavía era demasiado joven para comprender la belleza de este final de la Primera Guerra Mundial, infinitamente más cargado de poesía que el de la Segunda. Fue un despertar conmovedor y prometedor, la esperanza de una nueva vida, el colapso de tronos, la moda de collares rígidos, bigotes y prejuicios ‘de honor’, la libertad del cuerpo llegó a complementar la de la mente.”

A los 16 años, Witold escribe en base a datos que obtiene de su hermano mayor, amante de la heráldica, una historia familiar, llamada *Ilustrissimae Familiae Gombrovici*, nunca publicada. Escrito unos años después durante una estadía en el campo para recuperarse de una fiebre de origen pulmonar, otro texto suyo, *Historia de un contable*, fue destruido por consejo de su hermano mayor y de su esposa. Poco después, quema un texto narrativo (llamado *Una mala novela*, *Primera novela*, o *La obra más original de todas*) por consejo de una conocida suya, una señora de apellido Szuch, mientras se encontraba en Zakopane, villa de montaña donde solía aliviar sus dolencias pulmonares.

Desde que tiene 20 años hasta que se va de Europa a los 35 años, Gombrowicz visita con frecuencia una elegante casa situada en Wsola, localidad cercana a Radom (en esa mansión funciona actualmente el Museo Witold Gombrowicz), donde vivían su hermano Jerzy y su esposa. Según se describe en la página del museo:

Witold Gombrowicz visitaba Wsola con frecuencia entre los años 1924-1939; allí se preparaba para los exámenes, descansaba, practicaba deportes, se encaprichaba con su vecina, Krystyna Janowska de Bartodzieje y por fin escribía, por ejemplo, fragmentos

de *Ferdydurke*. No se sabe con exactitud qué parte de su obra fue creada en Wsola. Lo que sí se sabe es su costumbre de llevar siempre sus manuscritos; cuando sus criados le preguntaban por qué se levantaba tan tarde, contestaba que por las noches escribía novelas. Su habitación ahumada y cubierta de papeles era la muestra de veracidad de estas palabras. Si bien odiaba la ciudad cercana, Radom (por el hecho de que la abogacía local no lo quería en su círculo), a Wsola volvía con gusto, también en los recuerdos.

El elegante caserón de Wsola está situado en medio de un terreno arbolado donde corre un arroyo, y no es difícil reconocer allí el paisaje que aparece retratado hacia el final de *Ferdydurke* cuando Pepe Kowalski, el protagonista, junto a su amigo Polilla llegan a la casa de campo de la tía Hurlecka. También el interior de esa casa coincide con la que hoy se ha convertido en museo.

En 1928, Gombrowicz ya se había recibido de abogado en la Universidad de Varsovia, carrera que emprendió por mandato familiar. Y con la excusa de continuar sus estudios en París pasa un año holgazaneando por la ciudad, llevando “una vida desordenada”, según propia definición. Ya de regreso a Polonia, Gombrowicz trabaja en un juzgado redactando actas de sesiones. Asiste a los procesos como secretario del Tribunal y, sobre esto, comenta el propio Witold en una biografía sucinta: “no lograba distinguir a los jueces y estrechaba las manos de los asesinos”.

Por entonces comienza a escribir los relatos que integrarán *Memorias del tiempo de la inmadurez*, libro publicado en 1933 en una edición costeadada por su padre. Juega mucho al tenis y escribe su primera obra de teatro, *Yvonne, princesa de Borgoña*.

Gombrowicz llevaba una vida bohemia. Escribía artículos en algunos diarios y, bajo el pseudónimo de Zdzisław Niewieski publicaba por entregas un folletín llamado *Los Hechizados*. También solía participar de las veladas en los cafés Ziemiańska y Zodiak de Varsovia, enclaves de artistas e intelectuales. Allí gozaba de cierta popularidad en razón de su personalidad excéntrica y la originalidad de su narrativa.

En *Recuerdos de Polonia*, Gombrowicz cuenta que el café Ziemiańska tenía varios pisos: la planta baja estaba ocupada por los escritores noveles quienes podían ascender al piso superior para escuchar los debates que tenían lugar en las mesas de los autores de mayor fuste, siempre y cuando no abrieran la boca.

Pero a Gombrowicz, según dice, no le interesaba rodear a los escritores prestigiados. Él tenía su propia mesa en la planta baja y también tenía sus admiradores: “yo era profeta, charlatán y payaso. Sin embargo, solo lo era entre seres iguales a mí, aún no del todo formados, sin pulir, inferiores”. Relata además:

“Cuando se dieron cuenta de que mi mesa tenía una tendencia marcada a prosperar, gente con cara de sentarse en la primera fila del teatro empezó enseguida a acercar sus sillas; noche tras noche se repetía la misma escena en un silencio absoluto interrumpido solo a veces por una tos o una risotada.”

En base a esta experiencia de intervenir activamente en tertulias de café es que, una vez decidido a quedarse en Buenos Aires, Gombrowicz intentó relacionarse con los escritores e intelectuales locales, con la idea de, a su vez, darse a conocer. Por cuestiones de idioma, primero acudió a los emigrados polacos en Buenos Aires para conseguir conexiones que favorecieran sus objetivos. Es de notar que la emigración polaca en esta ciudad era la más importante en número después de Londres y París, compuesta por los que pudieron salir del país ante la llegada de los alemanes.

A pesar de los objetivos de Gombrowicz, un suceso le jugó en contra: en agosto de 1940, a un año casi exacto después de llegar, invitado por Leónidas Barletta, Gombrowicz pronunció la conferencia *Experiencias y problemas de una Europa menos conocida* en el Teatro del Pueblo.

Ubicado por entonces donde hoy está el Teatro San Martín, dirigido por el mismo Barletta, la sala del teatro estaba llena. Pero la conferencia no cayó bien a los polacos allí presentes dado que los asistentes ligados al Partido Comunista (presumiblemente, los amigos del propio Barletta, y tal vez él mismo también) aprovecharon para hablar (o gritar, según el relato) en contra del gobierno democrático destituido en Polonia, afín a los exiliados.

No obstante ese mal paso, sin proponérselo (así lo cuenta en el *Diario*) fue ese el primero de sus escándalos públicos. Transcurrido un poco más de tiempo, cuando su castellano mejoró, el mismo Gombrowicz se encargó de establecer algunas conexiones en el ámbito del periodismo.

A pesar de que la embajada de Polonia rehusó ayudarlo, Wladyslaw Mazurkiewicz, ex embajador de ese país en la Argentina sí lo intentó. Fue en una reunión cuando, en ocasión de presentar a Witold a la esposa del director del Banco Polaco –donde luego Gombrowicz trabajaría–, le dijo a ella:

“Este es un joven escritor de talento que está pasando por una situación difícil, la guerra lo sorprendió aquí. Me parece que lo mejor para él, dada la situación, sería casarlo. ¿Podría usted buscarle un buen partido?, dijo medio en broma y medio en serio. La mueca que hizo Gombrowicz demostraba que la proposición no había sido de su agrado.”

Poco después, según cuenta Halina Nowinska, la señora de la anécdota anterior, Gombrowicz planeaba instalarse en la puerta de la embajada polaca con un cajón de lustrabotas, para llamar la atención de los funcionarios. Pero finalmente consiguió algún trabajo como periodista. Así, bajo el pseudónimo de Alejandro Ianka, consiguió publicar una columna en la revista semanal de variedades *Aquí está* y, de tanto en tanto colaborar en la revista *El Hogar* y en el diario *La Nación*, primero bajo el seudónimo de Jorge Alejandro o Mariano Lenogiry (nombre de una de las propiedades de su familia en Lituania) y más tarde con su propia firma. De este modo, vivió 10 años escribiendo esporádicamente.

A Gombrowicz le gustaba frecuentar bares. “Yo me he gastado los codos en los cafés”, decía, refiriéndose a su juventud en Varsovia. Entre los bares de Buenos Aires que más lo atraían estaba el Rex, en Corrientes 837, ya desaparecido, El Querandí, en Perú 302, por entonces un café de barrio, en nada parecido al actual bar y restaurante del mismo nombre en el que se ha convertido. También frecuentaba el Café Tortoni, en Avenida de Mayo 825, y los desaparecidos Bar Fragata, en Corrientes y San Martín, El Blasón, en Las Heras y Pueyrredón y un bar que solamente aparece en el *Diario* mediante la mención de su ubicación en la esquina de Lavalle y San Martín. Aunque ya no existe, las cuatro ochavas están tal cual a como Gombrowicz las conoció.

Con diferente nivel de cercanía, entre los escritores que frecuentó, se pueden mencionar a Manuel Gálvez, Arturo Capdevila (para su hija Chinchina y sus amigas, Witold organizó un ciclo de charlas culturales), Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio Fernández), Carlos Mastronardi, Eduardo Mallea y Ernesto Sábato.

Muchos años después, Adolfo de Obieta lo recuerda en *Gombrowicz en Argentina*:

“Gombrowicz era un ser lejano que flotaba en un aire más bien enrarecido. Aparte del hecho de que diera vueltas en torno a su

órbita solitaria, era capaz, en el momento de sus apariciones, de dar pruebas de un talento único para desagradar. Hubiera podido escribir un libro sobre el arte de caer en desgracia. Creo que González Lanuza ha inventariado cien maneras de hacerse querer; Gombrowicz hubiera podido describir doscientas maneras de resultar desagradable. No hacía como algunos aristócratas que se muestran groseros durante dos minutos para librarse para siempre de una persona molesta. Sino que a veces se entusiasmaba con sus maniobras de autodefensa y era capaz de alienarse a personas que podrían admirarlo y ayudarlo. Ese demonio nunca lo abandonó.

Era brillante y, sin ninguna duda, profundo (...) Lo que no impidió que su actividad literaria en Argentina haya sido casi nula. El acontecimiento más importante fue indudablemente la traducción de *Ferdydurke*, aventura auténticamente gombrowicziana.

Me gustaría añadir, para rendirle homenaje –término que seguramente él habría rechazado– que nunca lo he oído quejarse. Este hombre que había escrito *Ferdydurke*, que lo había perdido todo, encontraba probablemente más gracia y más lógica que nosotros en su propia vida. El aristócrata podía ser incisivo, excesivo, antipático, pero no podía ser amargo. Su respuesta no era un gruñido, ni la irritación, ni la resignación; su respuesta era Gombrowicz.”

También Sabato lo recuerda en un testimonio escrito en 1979, retrotrayéndose a la época en la que el mismo Adolfo de Obieta le presentó a Gombrowicz, rodeado del equipo de traductores de su novela *Ferdydurke*:

“... en cuyo centro reinaba el conde o pseudoconde, con su acento polaco, fumando cigarrillos ávidamente, como si los chupara, desdeñoso de las mujeres, cómicamente ceremonioso (como ciertos personajes de su novela), brillante, conversador, discutidor, autoritario y altanero.”

A causa de su soberbio modo de conducirse y de su mal genio, a Gombrowicz no le fue posible entablar una relación que pudo haber sido

fructífera para su futuro literario con los integrantes del grupo de la Revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. De todas maneras, su éxito entre ellos era muy poco probable: la literatura de Witold estaba en las antípodas de las obras que solía apoyar *Sur*. Sobre Borges escribió en *Testamento*:

“Borges y yo somos opuestos. Él se halla enraizado en la literatura y yo en la vida. Yo soy, a decir verdad, antiliterario. Precisamente a causa de eso hubiera podido ser fructífero un acercamiento con Borges, pero lo impidieron dificultades técnicas. Nos hemos encontrado una vez o dos, y eso ha sido todo. Borges tenía su capillita, un tanto obsequiosa. Él hablaba y ellos escuchaban.”

En ese tiempo, Gombrowicz tuvo la oportunidad de asistir a una comida que tuvo lugar en la casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo con algunos colaboradores de *Sur*. Acerca de las conclusiones a las cuales, según él especulaba, habrían arribado sus anfitriones después de conocerlo, Gombrowicz escribió en su *Diario*, en 1955:

“... decidieron que yo era un turbio anarquista de segunda mano, de aquellos que, por falta de saberes más profundos, proclaman el ‘Élan vital’ y desprecian lo que no pueden entender. Es así como terminó la cena en casa de Bioy Casares... en nada... como todas las cenas consumidas por mí en compañía de la literatura argentina.”

Años después, la propia Silvina Ocampo confirmó que al grupo *Sur* no le había gustado *Ferdynurke*, novela cuya lectura tan calurosamente había recomendado uno de sus integrantes, el poeta Carlos Mastronardi. Se lo confió a Rita Gombrowicz, viuda del escritor, durante una entrevista para su libro *Gombrowicz en Buenos Aires*. En esa oportunidad Ocampo también hizo referencia a una situación que vivió en aquella misma cena, la cual la unió a Witold en extraña complicidad:

“Había siete personas: Gombrowicz, Borges, Bioy Casares, Mastronardi, Bianco, Manuel Peyrou y yo. Todavía vivíamos en la calle Alvear. Antes de la cena, escuchamos tangos. Se me cayó una fuente de las manos al llevarla de la cocina al comedor. Solo

Gombrowicz oyó el ruido. Vino a ver lo que había pasado. Cuando me vio con la cabeza entre las manos, me dijo: ‘No llore’. Creía que estaba llorando. Me propuso que lo recogiese todo y lo sirviese como si nada. Y todo el mundo se sirvió. Había pedido a Witold que guardase el secreto, y en el curso de la comida me lanzaba ojeadas cuando mis amigos decían que la comida estaba muy buena.”

Es que Gombrowicz no estaba dispuesto a caerles bien a los escritores que ya habían alcanzado una posición respetable en el campo intelectual. En una oportunidad, su amiga Alicia Giangrande, con la idea de ayudarlo a integrarse al medio, lo invitó a una reunión literaria junto a Ernesto Sábato, Eduardo González Lanuza, Julio Payró y Guillermo de Torre (cuñado de Borges y director de la editorial Losada):

“En un momento determinado, Witold empezó a meterse con los escritores en general y con los que estaban presentes en particular: –Ustedes hablan sin parar de la gran literatura –les dijo–, pero en realidad no han leído a Shakespeare ni a Cervantes. Como todos se enojaron, se limitó a añadir: –Bueno, incluso si los han leído, no los entendieron... pues solo un genio puede entender a otro genio.”

Fue a través de Adolfo de Obieta que Witold conoció a Cecilia Bedit, quien le brindó los fondos que le permitieron dar a conocer su novela *Ferdydurke*, ya publicada en Polonia en 1937. Depositaba grandes esperanzas en ese texto, pero ya se verá que no obtuvo la repercusión que él imaginaba obtener. Sin duda que Gombrowicz estaba haciendo uso de su proverbial sentido de la ironía cada vez que en su *Diario* se regocija de haber vivido en la Argentina en forma anónima, sin recibir la atención del medio intelectual local, por considerar a esta situación la más indicada a los efectos de disfrutar de la libertad, tanto personal como creativa.

En efecto, lo anterior no está en sintonía con el rencor mal disimulado que Gombrowicz manifiesta en un tono decididamente desdeñoso cada vez que comenta la suerte de algunos escritores europeos que él caracteriza como de poca monta, los cuales consiguen ser publicados. Y con inmejorables críticas.

Es que, en verdad, la mayor parte de lo que Gombrowicz escribe en su *Diario* acerca de su experiencia en Argentina es ambiguo. Paralelamente a sus

quejas tras comprobar que con el correr de los años no logra alcanzar un status artístico a la par de los escritores argentinos de prestigio, expresa la felicidad de que, en cambio, en el anonimato, en una tierra extranjera, tiene la oportunidad de oírse a sí mismo, de “moldear su persona”, como él mismo define y, fundamentalmente, de haberse podido evadir de lo que hubiese sido su destino europeo “!Qué bendición la de esas aguas inmensas y eternas que me apartaron de la historia europea!”, exclama en su *Diario*, en 1964. Unos años antes, en 1958, Gombrowicz afirmaba: “ni siquiera aspiro al título de ‘escritor polaco’. Yo solo quiero ser Gombrowicz, nada más”.

A causa de su precaria salud, Gombrowicz visitó algunos lugares del país elegidos por su clima. Su primer viaje fue en 1942, a Mendoza. Un año después, su amigo Paulino Frydman, el director de la sala de ajedrez del café Rex, le brinda el dinero necesario para pasar unos meses en las sierras de Córdoba, adonde vuelve varias veces. Invitado a la estancia de los padres de su amigo Alejandro Rússovich, en los '50 viaja varias veces a Goya, Corrientes. Una vez liberado del trabajo en el banco, también visita en varias oportunidades Mar del Plata y Necochea, parando en la casa de emigrados polacos.

Luego de conocer la ciudad de Tandil, en 1958, vuelve allí muchas veces. Ese mismo año pasa cuatro meses y medio en Santiago del Estero, donde traba amistad con un intelectual dueño de una librería, Mario Santucho, padre de Roby, por entonces de 22 años, el mismo que en los '70 sería comandante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Roby y Witold intercambiaron una breve pero festiva correspondencia. El único lugar fuera de la Argentina adonde fue Gombrowicz antes de su regreso a Europa fue Piriápolis y Montevideo, Uruguay.

Como ya se dijo, muchos coincidieron en señalar que Witold se daba “aires de gran señor”. Otros aseguraron que jugaba a representar ese papel. Sea como fuere, una de las formas que encontró para reforzar su pertenencia a una casta superior fue jugando a ser noble, un conde, precisamente. En cuanta reunión era invitado, hablaba acerca de su árbol genealógico y se jactaba de las posesiones de su familia. Hasta pedía a alguna de las personas que se carteaban con él que en el sobre figurase el destinatario como “conde Gombrowicz”. Finalmente debió terminar con su juego:

“Todo el mundo sabe que no soy conde. Pues hace unos años me proclamé conde en el café Rex, adonde voy cada noche, y durante algún tiempo cuando me llamaban al teléfono preguntaban por el

‘conde Gombrowicz’ –sólo durante algún tiempo–, ya que en las manos de mis amigos del café Rex había caído un ejemplar de *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, donde leyeron que todo polaco que viaja por el extranjero es conde.”

Carlos Mastronardi, el único escritor de grupo *Sur* que supo ser amigo de Gombrowicz, fue testigo de una de las fanfarronerías suyas que tenían como objetivo escandalizar al interlocutor:

“Cierta noche, belicoso a placer, frente a un camarero que se había declarado comunista, habló así de su patria y de los bienes que había perdido: ‘Primero los alemanes, luego los rusos. ¿Qué ha sido de mis vacas y de mis criados?’. Yo intenté evitar que se pegaran.”

Más allá de su fascinación por la aristocracia y de sus juegos con ese asunto, con toda su presunción y altanería, Gombrowicz despreció lo que él llamaba el sentido de inferioridad de los intelectuales y artistas polacos quienes, para resarcirse de una historia llena de humillaciones, se comportaban como “unos parientes pobres del mundo que tratan de impresionar a sí mismos y a los demás”, tal como escribe en su *Diario*.

Se estaba refiriendo a los polacos en el exilio quienes, a modo de consuelo, citaban permanentemente a Adam Mickiewicz y Juliusz Slowacki, poetas románticos que dedicaron su obra a enaltecer el pasado de Polonia, a la grandeza de Chopin y de Copérnico, a Marie Curie (aunque nacionalizada francesa) o a sus dos premios Nobel de literatura (Henryk Sienkiewicz en 1905 y Wladyslaw Reymont, en 1924), entre otros héroes culturales de la nación polaca. Gombrowicz, por el contrario, se hacía fuerte tratando de desprenderse de aquellos nombres. Es por esto que escribía en su *Diario* –y lo afirmaba cada vez que podía– lo siguiente:

“No somos herederos directos ni de la grandeza ni de la mezquindad pasadas, ni de la sabiduría ni de la estupidez, ni de la virtud ni del pecado: cada cual solo es responsable de sí mismo, cada cual no es más que uno mismo.”

Volviendo al juego que Gombrowicz entablaba con los demás respecto de su origen noble, su amigo Juan Carlos Gómez (apodado “Goma”) recuerda las directivas de urbanidad del “conde” Gombrowicz:

“En Buenos Aires, daba clases sobre los modales de la mesa. En el restaurante Sorrento, donde le gustaba comer a Borges, impartía enseñanzas: el cuchillo solo se utiliza si no se puede prescindir de él, nunca para una omelette, una tarta, con el tenedor alcanza; la cuchara debe ingresar de costado a la boca, nunca de punta; el caldo se debe absorber en silencio; no se deben tomar los alimentos con las manos; lo que ingresa a la boca no puede salir por la boca: –¿y los carozos y las espinas?; –arréglese, hay que sacarlos antes; jamás usar mondadientes y mucho menos llevarse una mano a la boca para ocultar la maniobra. Bien, para qué seguir, basta decir que Gombrowicz violaba una por una todas estas prohibiciones: ¿Qué hace, Gombrowicz?; vean, una vez que se sabe, está permitido.”

En cuanto a su aspecto vestimentario, a Witold el tema de su apariencia parecía no preocuparle demasiado. Aunque a su llegada a Buenos Aires debió vestirse acorde a los compromisos sociales que lo requerían, la mayoría ligados a la embajada de su país.

Gombrowicz definía a la moda vestimentaria como una monstruosa cursilería, una dictadura idiota y pretenciosa. Lo dejó por escrito en su *Diario* y también lo manifestó en su obra *Opereta*, donde uno de los personajes, el profesor Fior, es el máximo exponente de la tiranía del vestir. La moda, con sus cambios permanentes, incluíbles para muchos, no eran para Gombrowicz otra cosa que una de las manifestaciones de la Forma que oprimen al individuo quien, para encajar correctamente en el rol representado, se esfuerza en vestirse según cada ocasión.

Pero especialmente durante la época de mayores penurias económicas, sin un empleo fijo, a Gombrowicz no le quedó más remedio que aceptar que el expresidente del Banco Polaco le cediera los trajes que él ya no usaba. Cierta vez, en ocasión de asistir a un concierto, sorprendió a Cecilia Bénédict, su mecenas, vistiendo un smoking blanco. Ya de lleno en su época de mayores premios económicos, Chinchina Capdevila, lo retrató de este modo:

“Recuerdo que Witold estaba siempre vestido de gris y usaba sombrero. Tenía un sobretodo largo hasta los tobillos. Para nosotros era extraño, pero no ridículo. Era un sobretodo con una pelerina deshilachada pero que lo abrigaba. Terminó por tirarlo. Me acuerdo de su impermeable todo sucio. Witold decía que un impermeable, para ser distinguido, debía estar muy usado.”

Luego, al entrar al Banco Polaco, su amigo Alejandro Rússovich detalla sus costumbres de entonces:

“Compraba camisas y trajes a muy buen precio en una tienda popular, El Coloso, en la esquina de Avenida de Mayo y la calle Perú. En cuanto se las lavaba, las camisas encogían y perdían el color. Los sombreros eran todavía demasiado caros para pensar en adquirirlos. Adoraba los sombreros y consideraba que eran la parte más importante de la elegancia masculina. ‘Un caballero sin sombrero no es un caballero’ –decía–. Para él, el sombrero señalaba el rango que una persona ocupaba en la escala social. Recuerdo que me dibujaba, sobre un papel, una corona granducal y otros sombreros heráldicos. Witold siempre ha llevado sombrero; primero los que le daban, luego los que se pudo comprar.”

A pesar de que en 1963, cuando en Europa ya es considerado un escritor de prestigio, Gombrowicz continúa afirmando que “alguien que esté unido para siempre a la juventud jamás apreciará la vestimenta”, ese mismo año le escribe desde París a su amigo “Goma”, Juan Carlos Gómez:

“Tengo dos trajes nuevos de tela inglesa, uno marrón-azul, otro azul oscuro con rayitas discretas. Cada uno cuesta alrededor de 15 mil mangotes. Hechos por sastre de primera.”

Contradictorio, poco después, al mismo “Goma” le cuenta entusiasmado que además de corbatas de marca, se compró “un paraguas corto italiano, guantes blancos, echarpe negra de seda y otra rosada, un Borsalino negro y un Frymouth color ratón”. Tras lo cual, imitando el habla popular porteña, finaliza

su carta formulando un deseo que no vería cumplido: “Salú, ‘Goma’, salú, no veremo en Bueno Saires”.

Gombrowicz en Buenos Aires: cuatro etapas

En 1960, Gombrowicz resumía su vida enumerando sus debuts literarios: el primero, en la Polonia de antes de la guerra, el segundo, en Argentina y el tercero, como polaco emigrado a través de sus publicaciones en la revista *Kultura*. Le faltaba contabilizar el debut internacional que tendría lugar unos pocos años después. Pero, más allá de esta división, para tener una idea de cómo vivió los casi 24 años que estuvo en el país, es posible establecer otras cuatro etapas:

1. Entre 1939 y 1947
2. Entre 1947 y 1951
3. Entre 1951 y 1953
4. Entre 1953 y 1969

1. ENTRE 1939 Y 1947

La primera etapa da comienzo en 1939, año de su llegada a Buenos Aires. No fue este un período demasiado productivo en cuanto a la escritura. Gombrowicz tenía sus motivos. “No era posible escribir cuando ignoraba de qué viviría al mes siguiente”, dirá a Dominique de Roux en la citada entrevista. Como ya se dijo, escribe bajo el pseudónimo de Alejandro Ianka, en *El Hogar*. Una de esas publicaciones es el cuento “*Romance en Venecia*”. En la revista *Aquí Está* escribe una serie de doce artículos dedicados a famosos romances de la aristocracia francesa.

“La guerra supuso para mí unas vacaciones”, dirá en el *Diario* respecto de aquellos años. Pero estas palabras resultan poco convincentes: sus amigos cuentan que, en una oportunidad en la que Witoldo, tal como lo llamaban, no tenía qué comer, un mendigo lo llevó a un velatorio donde ambos pudieron saciar su hambre comiendo de lo que la familia del difunto ofrecía a amigos y familiares.

Para ese entonces ya había gastado los 200 dólares que tenía cuando llegó. Y ya le habían robado su reloj de oro en las inmediaciones de Retiro. Sus dificultades económicas se evidenciaban en el cambio constante de domicilio: de la pensión del barrio de Flores, presumiblemente en la calle Bacacay, pasó a un conventillo ubicado en Corrientes 1258 —edificio que, según observó

Gombrowicz, contrastaba su fachada burguesa con su interior miserable— y de allí, a la pensión de Tacuarí 242, de donde se va sin pagar, tal como él mismo lo cuenta en *Testamento*:

“En marzo de 1942 el dueño de mi hotel comenzó a insistir demasiado enérgicamente por los seis meses atrasados que le debía, así que debí mudarme. Una noche dejé el hotel y mi vecino, don Alfredo, generosamente me alcanzó las bolsas por la ventana. Me las llevé a un café, me senté en una mesa y no supe qué hacer. Mi crédito se había acabado. De pronto oigo: ‘¿Tú aquí?’. Era un polaco, un periodista llamado Taworski que había vivido en la Argentina muchos años.

Le conté lo que me había pasado. ‘Sabes’, replicó, ‘Ahora tengo unos socios y alquilamos un chalet cerca de Buenos Aires, en Morón, para poner una pequeña fábrica textil. Puedes vivir allí’. El chalet no estaba mal —cinco habitaciones con vista al jardín, aunque casi completamente desamueblado. Taworski dormía en una cama y yo sobre una parva de diarios. Desde que llegué me avisó misteriosamente: ‘Si entra alguien, ya sea por la ventana o de noche, por el amor de Dios no te muevas. No delates signo de vida alguno.

Pasé unas cuantas noches tranquilas sobre mi parva de diarios. Después, una noche, a eso de las tres de la mañana, unos ruidos me despertaron y vi dos tipos grandotes que estaban desenroscando las bombitas de luz y removiendo los fusibles. No me moví. Desaparecieron. Resultó que eran los socios de Taworski, que no podían deshacerse de él y que trataban de hacerle todo tipo de jugarretas. Taworski, que tenía por su cuenta sentencia de prisión en suspenso por alguna pequeña travesura, no se atrevía a protestar, y los tipos lo sabían. Así que estas brutales y ebrias visitas nocturnas (por lo general estaban borrachos), junto a nuestra imposibilidad de defendernos, tomó la calidad de un símbolo, tan patético como significativo.

Pasé unos seis meses en el chalet, que era gradualmente desvalijado. Taworski era la bondad en sí misma y me cuidaba como un padre. Vivíamos casi exclusivamente a base de carne ahumada y choclo, que él cocinaba una vez a la semana. Yo era

muy popular en Morón, tanto en la pizzería de la plaza como en el café donde jugaba billar y ajedrez. Tomaba mi diario vaso de leche y comía mi pan al sol, sentado en el pasto, mirando la calle. En la pizzería, un mozo que me tomó cariño me dio un sándwich de veinte centavos con una feta de jamón cuatro veces más gruesa que lo usual –era casi un bife–.

Y luego, de repente, en el suplemento literario de *La Nación*, un artículo mío apareció en la primera página. Desde ese momento mi posición social en Morón se iluminó. Empezaron a tratarme con consideración.”

A pesar de que, al parecer, Gombrowicz comía bien durante su estadía en Morón, luego de pasar seis meses allí, fue directamente a la casa de su amiga Halina Nowinska, tal como ella lo cuenta en *Gombrowicz en la Argentina* :

“Una tarde, lo veo llegar a mi casa, pálido, las mejillas hundidas; tosiendo, se deja caer sobre una silla. ‘Déme algo de comer’, me pide. ‘Hace dos días que no como’. Puse a cocinar un bife, pero a causa de mi preocupación me olvidé de salarlo, pero no lo advertí hasta el último bocado. Me confió que había venido de Morón en tranvía (Morón está a más de 30 Km del centro) porque no tenía dinero para tomar el tren.”

Tras largas épocas de inestabilidad económica, no obstante la aparente inactividad creativa de Gombrowicz, en 1944 –ya con 40 años–, mientras pasaba una temporada en las sierras de Córdoba, a causa del asma que padecía, comenzó a escribir *El casamiento*, su segunda obra teatral, también inspirada, como la anterior, en el teatro de Shakespeare. En Buenos Aires, para ganar algo de dinero escribe con el seudónimo de Jorge Alejandro en una revista de divulgación científica –*Viva cien años*– una serie de 8 artículos bajo el título *Nuestro drama erótico*, más adelante comentada. A comienzos de 1945 se muda a la pensión de Venezuela 615, donde vivirá hasta su regreso a Europa.

Contradecir, incomodar e irritar al interlocutor, era una de las pasiones de Gombrowicz, tanto como la escritura, la conversación con los amigos y el juego del ajedrez. Sobre esto último, el periodista Juan Carlos Martínez, en una entrevista que le realizó Juan Sebastián Morgado, recuerda a Gombrowicz en el salón del Café Rex. Cabe señalar que esta confitería que tanto frecuentó

ocupaba tres pisos en el interior del monumental cine-teatro del mismo nombre inaugurado en 1937 en la avenida Corrientes al 800, obra del tucumano Alberto Prebisch, el mismo arquitecto racionalista que en 1936 había escandalizado a muchos porteños cuando se inauguró su Obelisco:

“Desde 1941, uno de los visitantes asiduos fue el escritor polaco Witold Gombrowicz, que también jugaba al ajedrez, al principio muy débilmente. Todos nosotros le ganábamos con cierta facilidad. Durante el siguiente mes no apareció por el salón, y cuando volvió había progresado tanto, que ya nos jugaba de igual a igual. Él era un fumador empedernido, y un gran tomador de café. El cenicero siempre estaba lleno de colillas, y la mesa, con platos y tazas de café apiladas. Agarraba el cigarrillo de una manera muy peculiar: lo llevaba a la boca con los dedos pulgar e índice sosteniéndolo desde abajo. Cada pitada era profunda, y solo lo aplastaba en el cenicero cuando ya se estaba quemando los dedos.”

2. ENTRE 1947 Y 1951

La segunda etapa se inaugura en 1947, con la traducción argentina de *Ferdynurke*, labor que fue realizada en mesas de cafés, en forma colectiva, dado que el castellano del autor no estaba al nivel de los juegos de palabras y los neologismos que poblaban las páginas del original en polaco. Para asistir a Gombrowicz en la tarea, un grupo de intelectuales conformó el comité de traducción que presidió el cubano Virgilio Piñera.

Tal vez sea parte del mito que sobre esta traducción coral se fue forjando, pero se dice que en el Café Rex, hasta uno de los mozos intervino aportando algún giro o palabra del argot porteño. En el prólogo a *Ferdynurke*, el mismo Gombrowicz elaboró la lista de los traductores de su obra: Luis Centurión, Adolfo de Obieta, Jorge Calvetti, Manuel Claps, Carlos Coldaroli, Adán Hoszowski, Gustavo Kotkowski y Pablo Manem (“pacientes pescadores del verbo”, según el autor), Mauricio Ossorio, Eduardo Paciorkowski, Ernesto J. Plunkett y Luis Rocha (“aquí se juntan Brasil, Polonia, Inglaterra y la Argentina”, destacaba Gombrowicz), Alejandro Rússovich, Carlos Sandelin, Juan Seddon (“obstinados buscadores del giro adecuado”), José Taurel, Luis Tello y José Patricio Villafuerte.

Piñera, quien residía en Buenos Aires desde el año anterior al comienzo de la traducción de la novela, era secundado por otro escritor cubano, Humberto

Rodríguez Tomeu. Todos los que intervinieron en aquella gesta eran, en palabras del propio Gombrowicz “nobles doctores en la gauchada”, los cuales habían acudido en su ayuda, “conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero”.

Como la editorial Argos demoraría un año en publicar *Ferdydurke*, Gombrowicz tuvo tiempo para preparar el terreno. Así, inició el llamado “operativo bochinche”, el cual consistía, entre otras cosas, en una recorrida por las redacciones de periódicos y revistas para dejar allí la copia de un texto que, escrito por él mismo, iba firmada por cada uno de los escritores que habían colaborado en la traducción, a los efectos de interesar a quien tuviera a su cargo hacer la reseña del libro, cuando se publicara. O bien para que fuera posible sacar un fragmento de texto, a modo de publicidad. También inventaba admiradores y detractores de la novela. Es por esto que Gombrowicz dice a Piñera en una carta: “no me acuerdo de que ningún libro fuese tan discutido antes de nacer”.

Sin escatimar elogios, el texto que Gombrowicz enviaba a la prensa era el siguiente:

“Ferdydurke –fantásticas aventuras de un hombre infantilizado– constituye la mayor sorpresa y el mayor encanto de la literatura polaca moderna. Alrededor de *Ferdydurke* se formó un ambiente de admiración rayano en la idolatría. Esta frase del crítico polaco Casimiro Czachowski registra el entusiasmo provocado por la aparición del libro. ¿A qué se debe la reacción tan extrema de una elite perfectamente al tanto de la mejor producción literaria mundial? ¿Cómo explicar que un latinoamericano como yo (*se refería a la persona que firmaba el texto*) saturado de Proust, Joyce, Kafka, reaccione a su vez ante el texto de este polaco desconocido como ante una obra creadora e inspirada de la más alta calidad espiritual y artística? El hecho de haber sacrificado varios meses de mi tiempo para efectuar (junto con otras personas y en condiciones inusitadas) la difícil traducción de *Ferdydurke* quitará, supongo, a mis palabras ese sabor de barato elogio y de propaganda al que estamos demasiado acostumbrados. (Ningún libro –por otra parte– no teme, no odia y no presta tanta importancia al juicio humano; conviene por tanto que lo que se diga en la solapa de *Ferdydurke* sea fruto de una sincera convicción.

Tres serán las razones principales por las cuales cabe llamar la atención del público americano sobre *Ferdydurke*: 1. Es un libro de choque, de combate; 2. El lado artístico; 3.-El lado ideológico.”

El mismo Piñera contó que, cuando llegó el momento, se reunieron en el bar El Querandí (situado a pocas cuadras de la pensión donde vivía Gombrowicz) para retirar los ejemplares de *Ferdydurke* de la editorial Argos, que quedaba a la vuelta del bar. Gombrowicz le dijo entonces: “Vamos, Piñera, llegó el momento... Empieza la batalla del ferdydurkismo en Sudamérica”.

Lamentablemente, esta profecía no se cumplió, no obstante todos los esfuerzos que Gombrowicz realizó antes y después de la edición de *Ferdydurke*, a los efectos de llamar la atención del campo intelectual. A pesar de haberse publicado algunas notas críticas sobre la novela, Gombrowicz no logró incrementar ni prestigio ni lectores. En 1962, en una entrevista realizada por Jorge Calvetti para *La Prensa*, resume:

“Cuando se publicó, editada por *Argos*, mi novela desapareció”, nos dijo con una sonrisa, y agregó: “No los ejemplares, que, al contrario, no querían desaparecer de las librerías, sino la novela como ente espiritual”.

“Se la tragó la Nada”, prosiguió diciendo el entrevistado, “y solo dejó tras de sí unas cuantas reseñas tibias y un tanto desorientadas, que guardo religiosamente en un cajón de mi escritorio”.

Por este motivo, poco después del fracaso editorial, Gombrowicz edita una revista literaria llamada *Aurora*, en cuyo primer y único número de solamente cuatro páginas aparece un Manifiesto (“procedente del ‘subsuelo’ cultural”, según decía Piñera) donde expone su teoría de la supremacía de lo bajo y lo subterráneo en la cultura:

Aurora, revista de la resistencia

Puesto que la prensa literaria de la Superficie ya no puede escribir, porque todo choca, nos vemos obligados a descender al subsuelo para hacer oír de vez en cuando la voz clandestina de esta revista. ¡Atención! ¡Mantened la santa llama de la resistencia! ¡Apoyad al tibio Comité de la Resistencia y al subterráneo, discreto y lento Movimiento de Renovación!

Burlón hasta con sus propios anhelos, Gombrowicz elige los adjetivos “tibio”, “discreto” y “lento” para describir el empuje de este supuesto colectivo al frente de la renovación cultural. El “artículo de fondo” de la revista, obviamente escrito por el propio Witold, se titula *Un perrito blanco lanudo y bien alimentado*, en referencia a la escritora Victoria Ocampo. La tirada fue de solamente 100 ejemplares, de modo que difícilmente la hayan leído los escritores allí aludidos, como Arturo Capdevila, Enrique Larreta, Jorge Luis Borges, Leónidas Barletta y la propia Ocampo. (El texto completo puede leerse en el cap. VI).

Cuatro meses después, muy en consonancia con su perfil de escritor provocador y polémico, Gombrowicz pronuncia en la librería Fray Mocho –la cual había abierto dos años antes en la calle Sarmiento casi Callao, donde funcionaba como un centro de cultura–, la conferencia *Contra los poetas* (ver el texto completo en el cap. VI), velada que concluyó entre los silbidos y los insultos de las personas allí reunidas, algunas de ellas vinculadas a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

Al año siguiente, en 1948, a pesar del fracaso editorial de *Ferdydurke*, Gombrowicz redobló la apuesta y decidió traducir al castellano su obra *El casamiento*, en colaboración con el joven estudiante de filosofía Alejandro Rússovich. Pero luego de su publicación casi no se vendió ningún ejemplar ni se escribió ninguna reseña periodística.

Ya desde el año anterior, Witold se había visto en la necesidad de aceptar un modesto empleo burocrático en el Banco Polaco –ubicado en la calle Tucumán 462, hoy desaparecido–, lo cual le permitió una mayor estabilidad económica. Los primeros tiempos se hizo cargo de la biblioteca del banco, luego escribió informes para la casa matriz.

Rebelde por naturaleza, en la oficina donde fue ubicado solo propició reclamos: su compañera más próxima se quejaba al director porque Gombrowicz solía llegar tarde, porque se quedaba dormido sobre el escritorio, porque llegaba mal entrazado y hasta porque comía naranjas mientras arrojaba las semillas en el cesto de papeles. A pesar de esto, Witold mantuvo su puesto a lo largo de más de 7 años.

En *Gombrowicz en Argentina*, aquella misma compañera del banco, la señora Helena Zawadzka-Ryttel, amplía:

“(Witold) escribía poesías festivas que circulaban de un despacho a otro (...) en el banco comía mucha fruta, en especial grandes manzanas que masticaba ruidosamente, con los ojos

desorbitados, para molestarte. También comía uvas y tiraba las semillas desde lejos al tacho. Era muy infantil, podía ponerte los nervios de punta.”

Mientras trabaja en el Banco Polaco es cuando escribe *Trans-Atlántico*, obra más tarde considerada la novela argentina de Gombrowicz, no obstante lo cual recién fue traducida al castellano en 1986. Sobre *Trans-Atlántico*, el autor comentaba en la ya citada entrevista realizada por Dominique de Roux:

“¡Qué locura supuso ese *Trans-Atlántico*! Desde todos los puntos de vista. Cuando pienso que escribí una cosa semejante, yo, que me encontraba aislado en el continente americano sin un céntimo, olvidado de Dios y de los hombres... En mi situación, era necesario escribir de prisa algo que fuera susceptible de ser traducido y editado en lenguas extranjeras; o bien, si quería escribir para los polacos, algo que no atentara en lo más mínimo contra sus sentimientos nacionales. Eso es lo que pasa cuando, en medio del derrumbamiento general, se escribe pese a todo para el propio placer. ¡Qué lujo me permitía en mi miseria!”

Una vez que fueron oídas en el Banco las quejas acerca de su escasa aplicación a su tarea, Gombrowicz se vio impedido de escribir en horario laboral:

“La burocracia me absorbió y atrapó entre sus papeles y sus absurdos, mientras que la verdadera vida se alejaba de mí como el mar durante la marea baja. Con un último esfuerzo escribiría *Trans-Atlántico* (...) y luego fui condenado a una labor literaria esporádica, de domingos y feriados (...).”

De modo que, sin haber podido interesar a nadie con la publicación de *El casamiento* y una vez terminado *Trans-Atlántico* Gombrowicz siente que su obra tiene un futuro incierto:

“Delante de mí no veo nada... ninguna esperanza. Se me está acabando todo, no consigo iniciar nada. ¿El balance? Después de tantos años llenos, a pesar de todo, de esfuerzos y de trabajo,

¿quién soy? Un oficinista rendido por siete horas diarias de darle vueltas a la noria, ahogado en todos sus proyectos literarios.”

No obstante la imposibilidad de crear mientras realiza tareas de oficina, en su *Trans-Atlántico* brinda un abigarrado retrato donde recrea, junto a algunos ecos kafkianos, aquella experiencia burocrática de siete años de duración:

“En medio de esos ruidos entreabrí la puerta que daba a la siguiente Sala. Era una gran Habitación, larga y Penumbrosa, con una fila de mesas en las que se sentaban los empleados, inclinados diligentemente sobre Ficheros, Registros, Legajos; había tal cantidad de Papeles, tantos montones de papeles, que era casi imposible moverse, hasta en el suelo había montañas inmensas de papeles y legajos; los Registros salían de los armarios y trepaban hasta el techo, subían a las ventanas, invadían toda la Oficina. Bastaba que un empleado hiciera algún movimiento para que inmediatamente se oyera un ruido como de ratones que corrían por entre los papeles. Entre tantos papeles había también otros objetos: botellas, pedazos de hojalata, un plato quebrado, una cuchara, un pedazo de bufanda, un cepillo desdentado, un fragmento de ladrillo al lado de un sacacorchos, migas de pan, muchos zapatos, queso, plumas, una tetera y un paraguas. Cerca de mí estaba sentado un empleado viejo y flaco, y miraba a trasluz una pluma, probándola con el dedo; parecía Griposo y tenía tapones de algodón en los oídos; detrás de él, otro Empleado, más joven y de tez rosada, hacía operaciones con un Ábaco mientras mascaba una salchicha; luego, una empleada muy emperifollada, toda bucles y ricitos, se miraba en un espejo y se corregía un bucle, y atrás otros empleados, unos ocho o diez. Uno escribía, otro buscaba algo en los Libros. De pronto sirvieron la Merienda, aparecieron bandejas con Tazones de café y Panecillos, y entonces todos los empleados interrumpieron sus ocupaciones para ponerse a comer, y en seguida, como de costumbre, surgió la conversación. Comencé a reírme al ver cómo Tomaban el café aquellos empleaditos, Porque bastaba una sola mirada para darse cuenta de que habían transcurrido durante años todas las jornadas juntos, entre los cuatro muros del edificio, sorbiendo todos los días

aquel perpetuo café y comiendo el eterno Panecillo, solazándose con los mismos viejos chistes, y comprendiendo al instante todo lo que a ellos se pudiera referir.

La empleada se echó hacia atrás los bucles y dijo:

—¡Plum! —Con toda seguridad había dicho lo mismo millares de veces, a lo cual el cajero gordo sentado detrás de ella, exclamó:

—¡Qué gatita, Mamita Buclito!

Regocijo extraordinario. Todos los Empleados se rieron, agarrándose las barrigas. Tan pronto como la risa fue absorbida por los Papeles, el viejo Contable amenazó con el dedo... y todos volvieron a agarrarse las barrigas porque sabían lo que iba a decir..., que fue:

—¡Buclito saloncito, pum, pum con un Cepillito! —y los empleados parecían aún más felices y hacían ruido con los papeles. La empleada apoyó entonces la mejilla derecha en el Dedito meñique de la mano izquierda. Sí, la Empleada apoyó la mejilla en el Dedito meñique..., y entonces el Contable dio una fuerte palmada en la espalda del Empleado más joven, el sonrosado, y le cuchicheó—: No llores, Jozef, Jozef, sí, Navajilla, sabes, el platito, la mosca...

No podía comprender por qué el Contable hablaba de Lágrimas cuando el otro no lloraba...; pero precisamente en ese momento el Archivista estalló en sollozos ahogados ante la contemplación de aquel Dedito. Una vez más me acometió la risa: parecía que desde hacía años, siglos, aquel dedito y aquella mejilla reabrían las viejas y dolorosas heridas en el corazón del Archivista y obligaba a sus compañeros a consolarlo, también con seguridad desde hace años; sin embargo, en vez de que el archivista llorara primero para que el Contable lo consolara, se confundió el orden de las acciones y lo que debía pasar al final pasó al principio. ¡La Empleada lanzó al aire su pañuelito! El cajero estornudó. El viejo Contable se sonó la nariz. De pronto me vieron y terriblemente avergonzados volvieron a sumirse en sus papelotes.”

3. ENTRE 1947 Y 1951

La tercera etapa en la vida de Gombrowicz en Buenos Aires da comienzo en 1951, año en el que realiza el primer esbozo de *Cosmos*, la que sería su última

novela. Pero lo más importante es que, a partir de entonces, el autor está decidido a poner todos sus esfuerzos al servicio de divulgar su obra a través de la comunidad polaca en el exilio, recurriendo a las revistas que se editan en diversas ciudades. Es que Gombrowicz descuenta que con las autoridades de la República Popular de Polonia –establecida en 1944 con la entrada de las fuerzas soviéticas– un autor como él no tenía ninguna posibilidad de publicar a causa de la férrea censura imperante por entonces.

Por suerte para Witold existía en París desde 1947 la revista *Kultura*, especialmente dirigida a los emigrados polacos. Su fundador, Jerzy Giedroyc, era aquel joven funcionario que lo había invitado a viajar a la Argentina. Allí entonces, Witold da a conocer en 1951 unos fragmentos de *Trans-Atlántico*.

A partir de 1953, con la publicación de sus observaciones personales acerca de los temas más diversos, Gombrowicz se convierte en columnista de esa revista mensual, política y literaria, una publicación que no ostentaba un sello nacionalista o melancólico respecto del pasado polaco, aunque sí opuesto al régimen comunista. Desde entonces y con el correr de los años, Gombrowicz podrá cumplir su deseo:

“... salir por fin de este suburbio, de esta antesala, de esta despensa, convertirme no en un escritorzuelo-polaco, o sea, de segunda categoría, ¿no es así?, sino en un fenómeno que tenga su propio sentido y su propia razón de ser.”

Estas colaboraciones se convertirán en su famoso *Diario*, cuyas entradas serán publicadas en forma de folletín hasta 1969, año del fallecimiento del autor. Desde esas breves prosas, Gombrowicz no solamente polemizó con escritores y artistas sino que también fustigó por partes iguales tanto el ardor nacionalista de los polacos exiliados como las arbitrariedades del régimen pro estalinista del momento. Aunque se trataba de una revista prohibida en Polonia, sus números circulaban clandestinamente entre los intelectuales y artistas del país. Tanto es así que, en Varsovia, el primer ministro Józef Cyrankiewicz atacó públicamente a Gombrowicz tratándolo de reaccionario, anti-polaco y degenerado a sueldo del imperialismo americano y de los “revanchistas alemanes”.

En esas páginas también escribió acerca del clima literario y artístico de Buenos Aires. Pero, considerando que desde febrero de 1945 vivía en la pensión de Venezuela 615, a solo cinco cuadras de la Plaza de Mayo, resulta extraño que no haya escrito nada –aunque sea retrospectivamente– acerca del surgimiento

del peronismo, de la muerte de Evita, de los bombardeos sobre Plaza de Mayo, del golpe del 55, entre tantos otros sucesos.

En efecto, no hay entre las páginas del *Diario* ninguna mención acerca de los vaivenes políticos y sociales de la Argentina, ni sobre los que acontecieron antes de comenzar su *Diario* ni sobre los posteriores a 1953. Aunque en rigor de verdad, sí, recién en 1966 hay una mención a la Revolución Libertadora de 1955, ligada al recuerdo de un detalle:

“...por la noche antes de dormirme y hoy por la mañana me he estado estrujando el cerebro para recordar en qué portal de qué calle me refugié de una lluvia torrencial, en septiembre de 1955, en Buenos Aires, durante la revolución, cuando me largué de mi apartamento amenazado para ir a casa de Russo.”

Pero a pesar de no haber escrito ningún comentario acerca de la política del país, Gombrowicz no dejó de analizar diferentes aspectos que él observaba en su patria de adopción. En 1954 escribió:

“¿Qué es la Argentina? ¿Es una masa que todavía no ha llegado a ser un pastel, es sencillamente algo que no siente una forma definitiva, o bien es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto de desinterés o de indiferencia de un hombre que aleja de sí mismo la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moralidad demasiado moral? En este clima, en esta constelación podría surgir una verdadera y creativa protesta contra Europa, si..., si la blandura encontrase un método para hacerse dura..., si la indefinición pudiese convertirse en un programa, o sea, en una definición.”

Otro de sus comentarios, esta vez referido a su convicción de la necesidad de privilegiar a la persona individual por sobre el conjunto de individuos, uno de sus temas recurrentes:

“Sí. Pero esto también debería hablarse en primera persona, no colectivamente. ‘Yo’. ‘Mi problema’. ‘Mi solución’. Y sin embargo, ningún argentino preguntará: ¿por qué yo no soy creativo?”

Su pregunta es: ¿por qué nosotros no podemos crear? En ese ‘nosotros’ todo se diluye.”

En la cubierta del barco, ya en viaje hacia Europa, en 1963 Gombrowicz trata de explicar sus sentimientos hacia la Argentina:

“Ser apasionado con ella, ser poeta para ella... Si Argentina me cautivó hasta el punto que (imposible dudarle ahora) yo estaba profundamente y para siempre enamorado de ella (y a mi edad no se lanzan semejantes palabras al viento oceánico), convendría añadir sin embargo que, aunque me mataran, no sabría decir qué es lo que me sedujo en esa pampa tediosa y en esas ciudades vulgarmente burguesas. ¿Su juventud? ¿Su ‘inferioridad’? (Ah, ¿cuántas veces me vino en Argentina la idea, una de mis ideas capitales y más excitantes, de que ‘la belleza es inferioridad’?) Pero, aunque estos fenómenos y otros por el estilo, acompañados de una mirada amistosa e inocente, de una sonrisa deslumbradora en unos decorados algo cinematográficos, desbordantes de color, de calor, de olores, tal vez de palmeras o de ombúes, tuvieron un papel importante en mi encantamiento, Argentina era sin embargo algo cien veces más rico. (...) ¿Podría saber qué fue lo que me atrajo de esta masa de vidas embarulladas? ¿Tal vez el hecho de haberme encontrado allí sin dinero? ¿O de haber perdido los privilegios de que había gozado en Polonia? ¿Quizá porque esa latinidad americana completaba de alguna manera mi polonidad?”

4-ENTRE 1953 Y 1969

La cuarta etapa (1956 y 1969), la correspondiente a la internacionalización de su obra, está ligada al período llamado “Deshielo polaco”, época de mayor libertad en todos los ámbitos del país, acontecimiento que tiene su raíz en 1953, con la muerte de Stalin pero que se efectiviza tres años después.

En 1957, en el marco de ese momento de mayor liberalidad, las autoridades comunistas permitieron la publicación del primer volumen del *Diario* (se vendieron 10.000 ejemplares en pocos días), *El casamiento*, *Ferdynurke* y *Bacacay*, edición revisada y aumentada de las *Memorias del tiempo de la inmadurez*, de 1933.

También se publicó *Ivonne, princesa de Borgoña*, tras lo cual la pieza se estrena en el Teatr Dramatyczny, de Varsovia, la sala que se encuentra en el interior del

monumental Palacio de Cultura. Un dato de color: quien ilustra esta primera edición de posguerra de *Yvonne, princesa de Borgoña*, fue un artista plástico que también era escenógrafo y director de teatro, Tadeusz Kantor.

Lamentablemente, poco después, Gombrowicz volvió a convertirse en un autor prohibido en Polonia: “habían cometido un error considerándome un pájaro raro cuyos complicados cantos eran inofensivos”, consideró en aquella entrevista de 1962 publicada en *La Prensa*, donde amplió:

“En una nación sometida a una modalidad espiritual muy simple, crece la necesidad de lo difícil, del sendero que se aparta y busca su propia salida. La aparición de mis libros dio oportunidad para una descarga violenta de un espíritu demasiado amansado. Mi modo de escribir privado, personal, por ser apolítico, resultó perjudicial para la política.”

Ya desde 1955 Gombrowicz decide renunciar a su trabajo en el banco y dedicarse a escribir aprovechando que recibe una modesta beca del Comité Americano para la Europa Libre. También dicta a lo largo de unos meses clases de filosofía a sus amigas polacas, cobrándolas a voluntad. Una de ellas, María Swieczewska, cuenta en *Gombrowicz en Argentina*:

“Hablabamos alrededor de una hora y luego podíamos hacerle preguntas. Después de cada clase, pasaba el sombrero. Si recogía poco dinero, decía: ‘Yo les ilumino la mente y ustedes hacen economía con un pobre genio’.”

En 1956 comienza a escribir *La seducción*, novela que terminará dos años después. Y en 1959 se produce un hecho largamente anhelado por Gombrowicz: la traducción de *Ferdydurke* al francés. Es que Witold pensaba que cuando una obra logra ser traducida al francés, el llamado idioma de la alta cultura, solo entonces está en condiciones de despertar interés en otros mercados. Así fue: luego fue traducida al inglés, italiano, alemán, holandés y japonés, entre otras lenguas.

Envalentonado con su creciente éxito en el exterior, ese mismo año fustiga en su *Diario* a los críticos polacos que despreciaron o ignoraron su obra:

“Escúchenme, hipopótamos: yo no me quejo de que su estupidez profesional o articulista haya difamado sin cesar mi trabajo

literario, que como se ha comprobado hoy, tiene algún valor. Hicieron lo que pudieron para arruinarme la vida y en parte lo consiguieron. Si no fuera por su mezquindad, su superficialidad, su mediocridad, tal vez no hubiese estado pasando hambre durante años en Argentina, y quizás otras humillaciones también me hubiesen sido ahorradas. Se interpusieron entre yo y el mundo, banda de infalibles maestros de escuela y periodistas, deformando, tergiversando, falseando los valores y proporciones.”

Es en esta misma etapa cuando descubre en un lugar nada central del campo intelectual argentino a un grupo de jóvenes que conocían su obra. Esto ocurrió en la ciudad de Tandil, en octubre de 1957, cuando Gombrowicz decide pasar una temporada, a causa de sus problemas respiratorios, tras lo cual comienza a visitar regularmente esta ciudad serrana. Refiriéndose a *Ferdydurke*, anota en su *Diario*: “Al menos cuatro jóvenes en Tandil la habían leído: Juan Carlos Ferreyra, Jorge Di Paola, Mariano Betelú y Jorge Vilela”.

Vinculados al Ateneo Rivadavia de aquella ciudad, fue en su biblioteca, donde este grupo de adolescentes encontró un ejemplar de *Ferdydurke*. En las mesas de un café hoy desaparecido –que coincidentemente se llamaba Rex, como la confitería preferida de Gombrowicz en Buenos Aires– comenzó su amistad con este grupo, la cual perduró hasta su regreso a Europa. Con Betelú y Di Paola, correspondencia mediante, el vínculo se mantuvo hasta la muerte de Witold. Cuando conoce a estos adolescentes anota en su *Diario*:

“Se presentaron a las cinco, tres chicos que no tenían idea de quién era yo y preguntaban cómo había venido a parar a la Argentina. El cuarto, menudo, de unos dieciséis años, al oír mi apellido sonrió y dijo: ¡*Ferdydurke!*

Lo llaman ‘Dipi’. Así que ya tengo dos lectores en Tandil (el segundo es el hijo del director del museo, Ferreira, dieciocho años).

Todos ellos escriben. De modo que tengo ya lo que quería: lectores, una tertulia artística en un café y colegas. Solo que es una lástima que ninguno de mis colegas haya cumplido los veinte años.”

Dos años después, precisamente en Tandil, en el chalet frente al Parque Independencia donde había alquilado una habitación, Gombrowicz recibió la carta donde le anunciaban que *Ferdydurke* sería editado en Francia. Deolinda R. de Mauro, la dueña de casa, recuerda ese momento en *Gombrowicz en Buenos Aires*:

“Teníamos un laurel al fondo del jardín. Fui a buscar una rama bonita; calculando grosso modo la longitud junté los dos extremos con una cinta blanca, volví con la corona de laurel para ponérsela en la cabeza. Me situé a un lado de la silla, Marianito (Betelú) al otro, y de ese modo firmó su ‘sí’ a Francia. Con la corona de laurel en la cabeza.”

Pocos años después de que se produjera el drástico cambio de su estatus artístico, Gombrowicz regresó a Europa en 1963, invitado por la Fundación Ford para pasar un año en Berlín, como escritor residente. Tenía muchas dudas, pero finalmente aceptó. Lamentablemente fue un año desastroso para él: estuvo internado dos meses por sus problemas respiratorios, en tanto que desde Polonia le hicieron continuas campañas en su contra por haber aceptado ir a Alemania “por los dólares de Ford”. De todas maneras, ni bien llega a Europa, su *Diario* recibe el prestigioso premio Wiadomosci.

Al año siguiente, Witold pasa cuatro meses en la Abadía de Royaumont, cerca de París, un monasterio cisterciense que acababa de habilitarse como residencia de escritores. Allí, bastante enfermo ya, durante una conferencia, Gombrowicz conoce a la canadiense Rita Labrosse quien, a sus 29 años, luego de recorrer informalmente parte de Europa (viajaba en una Vespa), se recluyó en Royaumont para terminar su tesis doctoral sobre Colette. Cuando conoció a Gombrowicz, él le pidió que se transformara en su secretaria. En 2001, Rita cuenta en una entrevista publicada en el diario español *El País*:

“Él ya tenía la salud quebrada y quería instalarse en España o en el sur de Francia, o quizá regresar a la Argentina, y me dijo: ‘Cambie el tema de la tesis, hágala sobre mí, yo se la escribiré en dos semanas y luego nos vamos’.”

Ese mismo año de 1964 ambos se mudan al sur de Francia, a la pequeña ciudad de Vence, en la región de los Alpes Marítimos y, luego de 4 años de convivencia, en 1968, dos meses después de sufrir un infarto, Gombrowicz se

casa con Rita. Por su parte, ella defendió ese mismo año su tesis... sobre Colette.

En ese tiempo Witold termina de escribir *Cosmos*, “una novela sobre la formación de la realidad”, como el propio Gombrowicz define a este relato vagamente policial en el cual se interroga acerca del sentido de todas las cosas. Sobre este texto declara en *Testamento*:

“*Cosmos*, para mí, es negro, ante todo negro, algo así como una corriente negra, burbujeante, llena de remolinos, de paradas, de aguas estancadas, un agua negra cargada de mil residuos y que el hombre observa tratando de descifrarla, de comprender, de reunir lo que ve en una cierta totalidad... Lo negro, el terror y la noche. La noche recorrida por una pasión violenta, por un amor desnaturalizado.”

Después de 1965, a Gombrowicz le otorgan el Premio de la Fundación A. Jurzykowski, de Nueva York, por toda su obra, el Prix International de Litterature (Premio Formentor), por *Cosmos*, y el Premio de la Radio Libre, por *Opereta*. Por más, en 1968 es candidato al Premio Nobel de Literatura junto a Samuel Beckett. Pero a ambos les ganó el japonés Yasunari Kawabata. Al año siguiente, el Nobel sería para Beckett. Gombrowicz ya no tendría chances.

Pero a pesar de tantas distinciones, cuando el autor falleció en Vence, el 24 de julio de 1969, en Argentina seguía siendo un *outsider* en la literatura nacional, un hecho que lo martirizó hasta el final. En 1961, en la entrevista que le hicieron para la revista del diario *Clarín* de Buenos Aires, Gombrowicz ironiza: “Sin ser un toro premiado de la raza Shorthorn, no puedo aspirar a la fama en Buenos Aires”. Siempre manifestó un profundo desasosiego frente a la imposibilidad de no saber qué sucedería con su obra en el futuro, después de su muerte, en su país de adopción. ¿Seguiría siendo un desconocido? ¿Alguien rehabilitaría su obra del olvido?

Dos semanas antes del 8 de abril de 1963, día en que emprendió la vuelta a Europa, Gombrowicz consigna en su *Diario* que por entonces vio madurar con violencia flores y frutos inesperados: algunos que no le habían hecho demasiado caso ahora querían verlo y hasta recibía declaraciones de amor de bellas jovencitas. También observaba con asombro el creciente interés del joven Miguel Grinberg (perteneciente al grupo contracultural los “Mufados”) en preparar un *dossier* sobre su vida y su obra en la revista que dirigía, *Eco Contemporáneo*.

A pesar de todas las gestiones que debía realizar antes de la partida, Gombrowicz se hizo un tiempo para llevar a cabo un ritual de despedida por lugares que habían sido suyos: visitó el conventillo de la avenida Corrientes 1258, donde había vivido “la época quizá más dura, a finales de 1940, enfermo y sin un peso”:

“(…) trepé hasta el cuarto piso, vi la puerta de mi pequeña habitación, la bien conocida mugre y los desconchones en las paredes, toqué el picaporte, la barandilla de la escalera, sonó en mis oídos, la vieja y obsesiva melodía de la sala de baile de la planta baja, reconocí el olor de antaño..., y, por un instante, asido a algo invisible, esperé que ese acto de regreso lograra dar forma y sentido al presente. No. Nada. Vacío.”

Finalmente, el día en que se embarcó rumbo a Europa, Gombrowicz se encontró rodeado de amigos que fueron a despedirlo:

“(…) y en todo aquello solo una cosa no estaba muerta, una mirada mía que por razones desconocidas quedará en mí para siempre, y es que miré casualmente el agua del puerto, por un segundo vi el muro de piedra, el farol de la acera, junto a él un poste con una placa, un poco más lejos unas barcas balanceándose, el césped verde de la orilla... Fue así como acabó para mí Argentina: con una mirada desatenta y superflua en una dirección casual, un farol, una placa, el agua, eso es lo que quedó grabado en mí para siempre.”

Sobre ese mismo día, su amigo tandilense Mariano Betelú escribió en *Gombrowicz en Argentina*:

“Subimos al barco y lo recorrimos. Witoldo contaba aventuras marítimas y recitaba frases declamatorias sobre los barcos, sobre el mar. Parecía soñar. Era para disimular su tristeza. Después dejó de hacer bromas y nos hizo las últimas recomendaciones: tienen que respetarse siempre, no ofenderse los unos a los otros. Era muy triste. Hablaba con el corazón. Nos sacamos fotos. En un determinado momento, Witoldo dijo: ‘basta ya de esa máquina

infernial. Ahora seré yo el que saque una fotografía'. Se situó de pie con las manos en los bolsillos. Y nos miraba. Su cara era como una máscara. Nos miró a uno después de otro como si quisiera fijarnos en su memoria. No queríamos prolongar la despedida. Era la ruptura. Desembarcamos y nos marchamos sin mirar para atrás.”

GOMBROWICZ Y SUS TÓPICOS RECURRENTES

GOMBROWICZ Y SUS TÓPICOS RECURRENTES

La forma y la inmadurez

En todos sus escritos, Gombrowicz define y desarrolla estas nociones contrapuestas. Lo hace de diversa manera en la narrativa y en su dramaturgia, pero se puede decir que en la totalidad de su producción, incluido su *Diario*, sus conferencias y notas periodísticas, Gombrowicz orbita alrededor de estos temas permanentemente. De manera esquemática, se puede realizar esta diferenciación:

La **Forma** es sinónimo de madurez. Representa lo instituido, lo superior, lo artificial, lo inauténtico que el ser humano asume en el contacto con los demás seres quienes en conjunto instituyen las imposiciones sociales. De ese núcleo provienen todos los elementos que cada uno toma para construir su propia Forma, sus propias posibilidades de manifestación, sean palabras, ideas, gestos, actos o decisiones.

La **Inmadurez** es lo opuesto a la Forma. Es lo inacabado, lo imperfecto, lo inferior, lo bajo, lo joven, lo bello que tiene todo ser humano, previo a la asunción de una Forma determinada.

La **Inmadurez Artificial** es una inmadurez aparente o más bien deformada, la cual surge de adoptar ideas supuestamente inmaduras pero provenientes del mundo de la Forma. Es una Inmadurez corrompida por el deseo de encontrar un modo singular de pensar o de vivir que termina siendo otra manera de estructurarse dentro de la Forma.

En su prólogo a *Ferdydurke*, Gombrowicz explica que sus personajes accionan y sienten en función de lo que la Forma les pauta desde el exterior. Así, tienen sentimientos y actitudes que son ajenos a su voluntad los cuales, más tarde o más temprano, terminan justificando, a modo de adaptación.

Los personajes se relacionan unos con otros a partir de todas las variantes que ofrecen las Formas maduras de la cultura o las Formas que, finalmente, concluyen deformando. Porque como ya fue dicho, según Gombrowicz también se puede deformar la Inmadurez. Así entonces, aparece una Inmadurez artificial que se diferencia de la tendencia hacia lo inacabado e imperfecto, tan preciada para él:

“Ferdurke sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia esa inmadurez número dos, inmadurez

artificial –y nuestro anhelo de forma el que nos lleva a una forma mala–. Parecidos a alguien que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aun la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no-seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura de las formas caducas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima. Allí se fabrican sorprendentes sub-ideales, sub-religiones, sub-sentimientos, y varias otras sub-cosas muy diferentes de las del mundo oficial. Y lo importante es que todo eso se efectúa por vía formal: para que, en tal sentido, dos personas se obliguen a la regresión no hace falta que sean pacientes de Freud y del freudismo, porque aquí se trata de algo tan elemental como que el estilo de ser de una persona influye sobre el estilo de ser de la otra. (...) El supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible.”

¿Cuál es, entonces, la solución a esta imposibilidad? Gombrowicz compara esta situación vital con un niño que va vestido con un traje que le resulta incómodo porque le queda demasiado grande. Y como no se lo puede sacar porque no tiene otro, no le queda más remedio que protestar en voz alta. Así al menos podrá establecer una distancia entre la ropa que lo viste y su persona.

Esta metáfora explica lo que Gombrowicz llama “tomar distancia frente a la Forma”. Witold estaba convencido de que si las personas toman en cuenta que nunca podrán ser auténticas dado que sus actos, sentimientos y pensamientos y todo cuanto las define proviene del exterior, al menos

la cultura dejará de ser una carga tan insoportable. Y hay que considerar que Gombrowicz definió a la cultura “como la violación de un débil por un poderoso”. Así entonces, él afirmaba que su novela *Ferdydurke* era el testimonio de su lucha personal contra la Forma.

En su prólogo a *La Seducción*, Gombrowicz explica que el hombre tiende al dominio del absoluto, esto es, a conquistar la plenitud y a realizarse por entero. Dirá: “En nuestras relaciones con otras personas queremos ser cultivados, superiores, maduros, por lo que usamos el lenguaje de la madurez y hablamos, por ejemplo, de la belleza, la bondad, la verdad...”. Advierte a la vez, que el hombre tiene una necesidad –ilícita, dirá– de lo inacabado e imperfecto, lo cual se constituye plenamente en la idea de juventud. Esta novela, según apunta en

el mismo prólogo, nace de la primera por él escrita, la nombrada *Ferdydurke*, la grotesca historia de un señor, como él mismo describe, que se comporta como un niño porque todos lo tratan como tal.

Es por esto que Gombrowicz siempre está señalando que fue un adelantado a Jean-Paul Sartre al decir que es la mirada del otro la que constituye a cada cual. Para Gombrowicz, las personas se crean unas a otras al imponerse maneras de ser pero, si bien segregan Forma permanentemente, a la vez, luchan contra ella. Así, entonces, Henryk, el protagonista de su obra *El casamiento*, rechaza todo aquello que la sociedad le impone a los efectos de modelar su conducta, sus pensamientos y sentimientos. Así declara este personaje su deseo de persistir en la inmadurez:

“Rechazo todo orden e idea
Y desconfío de doctrinas.
¡No creo en la razón! ¡En Dios tampoco!
Quién creará en Dios, si solo existe
el hombre como yo, turbio, inmaduro,
indefinible, verde y oscuro.”

Obsesionado por este tema, en su *Diario*, Gombrowicz continúa explicando que el hombre es esclavo de las Formas que él mismo produce, dado que todos y cada uno adopta alguna de las máscaras sociales que el propio entorno crea para ayudarlos a modelar su estar en el mundo. Esta tiranía y, a la vez, esta obediencia ciega, generan lo que él llama un hombre inauténtico. Para Gombrowicz, a partir del momento en que el adulto abandona la adolescencia, comienza a producirse en él un proceso de artificialidad creciente e inevitable.

Dado que su novela *Ferdydurke* desarrolla este tema mucho antes de que sea objeto de análisis en otros campos del pensamiento, según cuestiona en su *Diario*, Gombrowicz no comprende las razones por las cuales su obra no ha sido tomada en cuenta, dado que tanto la filosofía existencialista como el objetivismo literario abordan el mismo asunto:

“Escribí *Ferdydurke* entre 1936-1937, cuando todavía no se oía hablar de esa filosofía. A pesar de ello, *Ferdydurke* es existencialista hasta la médula (...) en ese libro resuenan fortísimos casi todos los temas del existencialismo: el devenir, la creación del hombre para sí, la libertad, la angustia, el absurdo, la nada... (...) es un hecho

que ya antes de la guerra andaba por caminos personales en terrenos del existencialismo.”

De todas maneras, el autor hace una salvedad: mientras que estas corrientes de pensamiento se valen de abstracciones, él afirma que hay que considerar al hombre concreto, el de la experiencia cotidiana: quien debería estar en el centro de esas estructuras y construcciones es, para Gombrowicz, “el hombre real, aquel que siente dolor”. Obsesionado con este tema, explayándose en detalle, así lo explica:

“El problema de la Forma, el hombre como productor de la forma, el hombre como esclavo de las formas, la concepción de la Forma Interhumana como fuerza creadora suprema, el hombre inauténtico: siempre he escrito sobre eso, siempre me he preocupado por eso, siempre lo he puesto en evidencia; pues bien, sustituid ‘forma’ por ‘estructuralismo’ y me veréis en el centro de la problemática intelectual francesa actual. Y es que *Ferdynurke*, *Cosmos*, no tratan de otra cosa sino justamente de la tiranía de las formas, del juego de las estructuras. En *El casamiento* está expresado con claridad: ‘No somos nosotros quienes decimos las palabras sino que son las palabras las que nos dicen a nosotros’. ¿Por qué, entonces, entre ellos y yo, esta antipatía... como si ellos, dándome la espalda, se encaminaran hacia otra dirección...? Sus obras –sea el *nouveau roman français* o su sociología, su lingüística o su crítica literaria– se caracteriza por una tendencia espiritual que a mí me parece francamente desagradable, irritante, incorrecta, poco práctica, ineficaz... Seguramente lo que más nos separa es que ellos pertenecen al mundo de la ciencia y yo al del arte. Desprenden tufillo a universidad. Esa pedantería suya, consciente y pertinaz. Su actitud profesoral, mordacidad, aburrimiento obstinado, insociabilidad, orgullo intelectual, severidad... Sus maneras me chocan, su lenguaje es demasiado altisonante... Pero esto no es todo. Hay una razón más profunda para esta discordia entre nosotros. Así como yo quiero ser relajado, ellos son crispados, rígidos, tensos y obcecados... y así como yo tiendo ‘hacia mí’, ellos, desde hace tiempo, respiran deseo de autodestrucción,

quieren salir de sí mismos. El objeto. El objetivismo. Una especie de ascesis, casi medieval. Una supuesta 'pureza' que les atrae hacia la deshumanización. Pero ese objetivismo suyo no es frío (aunque quisiera ser gélido), esconde un aguijón de intención agresiva, provocativa, sí, es una provocación. Y con cierto asombro saludo a esta nomenclatura (que parecía enterrada para siempre) a menudo próxima a la astrología, la cábala, la magia, pero belicosa, llena de espíritu de contradicción, y es para mí como si la muerte renaciera...

Ahora bien, para mí toda tentativa del hombre de salirse de sí mismo –da igual que se trate de estética pura, de estructuralismo puro, de religión o de marxismo– es una ingenuidad condenada al fracaso. Es una especie de misticismo propio de mártir. Y esa tendencia hacia la deshumanización (que yo mismo practico) tiene que estar necesariamente acompañada por la tendencia a la humanización, ya que de lo contrario la realidad se desmorona como un castillo de naipes y se corre el peligro de ahogarse en un verbalismo irreal. ¡No, las fórmulas no bastan! Vuestras construcciones, esos edificios vuestros, permanecerán vacíos hasta que *alguien* los habite. Cuanto más el hombre se vuelve para vosotros inasible, inalcanzable, abismal, sumergido, en otros elementos, prisionero de las formas, articulado, por decirlo así, no con la propia boca, tanto más urgente, apremiante se vuelve la presencia del hombre corriente, tal como lo conocemos de nuestra experiencia cotidiana y de nuestro sentir cotidiano, es decir el hombre de la calle, del café, el hombre concreto. El hecho de alcanzar los confines de lo humano tiene que ser equilibrado de inmediato por una precipitada retirada a la humanidad normal y a la mediocridad humana. Uno puede sumergirse en el abismo humano, pero a condición de volver de nuevo a la superficie.

Si me pidieran una definición lo más profunda y dura posible de ese *alguien* que a mi entender debería habitar en esas estructuras y construcciones, diría sencillamente que es el Dolor. Ya que la realidad es aquello que opone resistencia, es decir aquello que duele. Y el hombre real es aquel que siente dolor.

A pesar de todo lo que nos puedan contar, existe en toda la extensión el Universo, en todo el espacio del Ser, un único

elemento atroz, imposible, inaceptable, una única cosa que nos es real y absolutamente contraria y que nos aplasta: el dolor. En él y únicamente en él se asienta toda la dinámica de la existencia. Suprimid el dolor y el mundo se volverá indiferente...

Bien. Tal vez sea algo demasiado serio para filosofar sobre ello...

Verdaderamente amenazador. Pero quisiera señalar que para estos pensadores (y también para otros) el mundo sigue siendo, a pesar de todo, un campo de especulaciones cerebrales más bien tranquilas, si no olímpicas. Todos estos análisis demuestran buena salud en la medida en que, como se ve, son producidos por profesores bien tratados por la vida y confortablemente apoltronados. Lo que está en la base de ese incansable *puzzle* intelectual es una subestimación totalmente infantil del dolor. Si ya la libertad sartriana no siente dolor, no lo teme lo suficiente, los objetivismos actuales dan la sensación de haber sido concebidos en un estado de anestesia.

Destaquemos las contradicciones de este razonamiento. Y es que yo postulo el hombre ‘relajado’ y ‘normal’ y, al mismo tiempo, el hombre penetrado por el dolor. La contradicción es solo aparente.”

Por otra parte, en relación al goce, Gombrowicz fustiga los discursos racionales que se apartan de los sentidos. “Todo pensamiento está sexualizado”, dirá haciendo una crítica al pensamiento filosófico en el cual, según su parecer, el cuerpo –la zona del goce y del dolor– está ausente. De ahí su interés por Schopenhauer. “Por primera vez”, dice Gombrowicz refiriéndose al filósofo alemán, “la filosofía toca la vida”. Es que para él la filosofía “no debe ser intelectual sino algo que arranque de nuestra sensibilidad”. Así entonces, definió a *La seducción* como una “novela metafísico-sensual”.

En cuanto al tema de la Forma y el patriotismo, central en *Trans-Atlántico*, el desdén que Gombrowicz siente ante lo instituido, ante la Forma, lo lleva a rechazar su propia nacionalidad: “deseo rehuir de Polonia”, dirá en su *Diario*, “igual que rehúyo de la forma; deseo elevarme por encima de Polonia, como me elevo por encima del estilo; mi tarea en ambos casos es la misma”.

Ese anhelo de evasión de un medio que lo martiriza, que siempre le ha recordado el grado de esclavitud que la historia parece reservarle cíclicamente a su patria tiene que ver con su decisión de quedarse en Argentina y construir allí un otro mundo, adaptando a la nueva realidad los fragmentos de su pasado.

“Toda forma superior nos pueriliza”—advierde Gombrowicz en el prólogo a *La seducción*—, la persona, torturada por su máscara se construye en secreto para su uso privado una especie de subcultura, un mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior; un dominio de la ratería, de los mitos informes, de las pasiones inconfesadas; un secundario dominio de compensación. Es allí donde nace una poesía vergonzosa, una cierta comprometida hermosura”.

En su *Diario*, en 1954, Gombrowicz escribe acerca de su propia obra:

“Creo haber mostrado de una manera no aburrida sino precisamente divertida, o sea, humana y viva, de qué modo surge la forma entre nosotros, cómo nos crea. He puesto en evidencia esa esfera de ‘lo interhumano’ que es decisiva para los hombres y le he conferido características de una fuerza creativa. En arte me he acercado quizá más que muchos otros autores a cierta visión del hombre, de un hombre cuyo elemento propio no es la naturaleza, sino los hombres, un hombre no solo instalado entre los demás hombres, sino cargado de ellos —como un acumulador— y por ellos inspirado.”

En otro fragmento de su *Diario* Gombrowicz retoma la categoría que utilizaba Witkiewicz en sus escritos sobre pintura y teatro. Así, el mismo Witold habla de la Forma Pura, una noción que se diferencia de la tan mentada Forma dado que, en vez de significar aquello que impone la sociedad, designa más bien, una cualidad que vale la pena conseguir, como afirmaba Witkiewicz, según se verá más adelante. Para Gombrowicz, la Forma Pura es la que tiene la característica de devenir en el tiempo en el seno de la propia obra. La que no se cristaliza en la Forma.

En su *Diario* asegura, entonces, que esta Forma Pura está presente en la música y en la literatura porque allí la forma se renueva en el transcurso de la composición musical o literaria. En la primera, por obra de la sucesión temporal de los sonidos y en la segunda, porque la escritura es una práctica en la cual “las palabras se desarrollan en el tiempo, son como un desfile de hormigas y cada una aporta algo nuevo, algo inesperado; aquel que se expresa con la palabra renace a cada momento”.

Por otra parte, el desdén que Gombrowicz siente por la pintura tiene que ver con su imposibilidad de ser un vehículo de la Forma Pura debido a su poder inmovilizante. Porque tanto un cuadro que reproduce un aspecto de la realidad

como un paisaje abstracto producto de la interioridad del artista, en ambos casos lo que ofrecen es un panorama inmóvil. Es por esto que Gombrowicz afirma que, juntamente con su obra, “el pintor queda proyectado sin más sobre el plano, encerrado en el espacio, inmovilizado en el lienzo como un monolito”. Finalmente, su pasión por la deconstrucción de lo instituido que le hacía decir cuando estaba con un pintor, “¡No creo en la pintura!”, también lo llevó a elaborar un singular programa que compartió, en su correspondencia, con el pintor y escultor francés Jean Dubuffet:

Demasiados pintores, cuadros, museos, críticos, entendidos, marchantes, análisis, discusiones, grandeza, gloria, etcétera. Demasiado. Deteneos. Basta.

En consecuencia yo decreto:

1. Suspensión de todo estudio sobre la pintura en las universidades y especialmente la fabricación de doctores y profesores.

2. Creación de un instituto de verificación que tendrá por objeto establecer hasta qué punto nuestra admiración por la pintura es auténtica. (Ejemplo: se obliga a la persona sometida al test que escoja entre dos cuadros, uno bueno y otro malo, sin forma. Se verifica lo que realmente ha retenido de un cuadro que dice admirar. Se verifica si su cultura general es suficiente para tener una relación auténtica con ciertos pintores, etcétera.)

Con estas experiencias e investigaciones se tratará de establecer:

1. El porcentaje de esnobismo puro y simple en sus reacciones.

2. La deformación debida a la educación, a esa glorificación de la pintura a la que estamos sometidos ya desde niños.

3. La deformación, mucho más importante, que tiene lugar por el hecho de que nuestras reacciones delante de un cuadro se forman “entre” nosotros (cuando en una sala de conciertos el público aplaude, los aplausos de mi vecino provocan los míos y viceversa, de forma que la sala “estalla de entusiasmo” aunque nadie esté verdaderamente entusiasmado).

4. Se deberían emprender estudios históricos para verificar cómo factores que nada tienen que ver con el arte han podido, a través de los siglos, contribuir a consolidar la pintura (aparición de un enorme mercado de centenares de miles de personas que viven de él y que están interesadas en imponer a los demás la fe en la pintura y consolidarse ellas mismas en esa fe).

5. Crear un sentimiento general de desconfianza, de escepticismo hacia la pintura para ver si es capaz de resistir.

Finalmente, en su lucha en contra de la Forma, Gombrowicz detecta que él mismo se ha convertido en un escritor formado y definido por sus propias obras: un creador y un esclavo de las formas creadas. Precisamente en *Testamento*, Gombrowicz se declara siervo del personaje anti-Forma que construyó a lo largo de todos sus escritos:

“¿Cuántas páginas he escrito a lo largo de mi vida? Unas tres mil. ¿Con qué resultado, si nos referimos a mí personalmente? He abordado estas conversaciones con la intención de ligar mi literatura a mi vida. Pues bien, ¿me ha servido esa literatura para resolver mis problemas, mis dificultades personales? ¿Para qué, entonces?... Siento casi vergüenza. ¿Adónde me han llevado mis atentados contra la Forma? A la Forma, precisamente. A fuerza de quebrarla, me he convertido en ese escritor cuyo tema es la Forma. He ahí mi forma, y mi definición. Y hoy, yo, individuo vivo, soy siervo de ese Gombrowicz oficial que he creado con mis propias manos. No puedo hacer otra cosa que seguir adelante. Mis impulsos de antaño, mis meteduras de pata, mis disonancias, toda esa inmadurez que me ponía a prueba... ¿adónde han ido a parar? En mi vejez, la vida me resulta más fácil. Navego con seguridad entre mis contradicciones, mi voz se ha hecho más firme, sí, sí, me he hecho un hueco, cumplo mi papel, soy un siervo. ¿De quién? De Gombrowicz.

¿Renacerá mi rebelión de antaño en la imaginación de algún otro, de nuevo joven y cautivadora? No lo sé. Pero ¿y yo? ¿Lograré siquiera una vez rebelarme contra él, contra ese Gombrowicz? No estoy muy seguro. He maquinado diversas estrategias que me permitirían librarme de su tiranía, pero los años y la enfermedad me han hecho perder facultades. Desembarazarse de Gombrowicz, comprometerle, destruirle, eso sí que sería vivificante..., pero no hay nada más arduo que luchar contra el propio caparazón. Volver al antecomenzo, refugiarme en mi inmadurez inicial (esa Inmadurez constituye para mí algo más importante todavía que la Forma; pero se habla poco de ella en estas conversaciones, pues no resulta fácil hacerlo y yo prefiero que se la busque en la materia viva de mi obra artística).

Pero ¿rebelarme? ¿Cómo? ¿Yo? ¿Un siervo?”

Poco después de comenzar a escribir su *Diario* por entregas, y más aun, con el correr del tiempo, Gombrowicz constata que su literatura comienza a ser tomada en cuenta: finalmente los críticos escriben o hablan acerca de su obra. Si las críticas son malas, Gombrowicz contesta desde las páginas del mismo *Diario*, la mayoría de las veces, con altanería y hasta con sarcasmo.

Pero si las críticas son favorables, entonces extiende sobre esos escritos o discursos un manto de sospecha. ¿No querrán desactivar mi potencia, no querrán que me asimile al gusto de la mayoría?, parece preguntarse. A un supuesto discípulo escribe este consejo, después de comprobar que era muy bien recibido en una de las veladas literarias del Club Polaco de Buenos Aires:

“Inmerso en la multitud ondulante, me sentía un poco como los marineros de Odiseo: ¡Cuántas sirenas tentadoras en esas caras amistosas que se agolpaban a mi alrededor y me salían al encuentro! Tal vez no sería difícil echársele a esa gente al cuello y decir: soy suyo y siempre lo he sido. Pero ¡Cuidado! ¡No te dejes comprar con la simpatía! No permitas que te derritan esos sentimentalismos insulsos y una dulce alianza con la masa, en la que tanta literatura polaca se ha ahogado. ¡Sé siempre extraño! Sé desganado, desconfiado, lúcido, agudo y exótico. ¡Resiste, muchacho! ¡No te dejes domesticar por los tuyos, no te dejes asimilar! Tu lugar no está entre ellos, sino fuera de ellos, eres como la cuerda con la que juegan los niños: hay que tirarla hacia adelante para poder saltar por encima de ella.”

Sobre el mismo tema, en una carta de 1960 escribe esta vez a su discípulo tandilense Mariano Betelú:

“Ser artista significa ser aristócrata, mientras que anhelar el éxito significa SUPEDITARSE a un mundo vulgar, torpe, inferior y chato. Un joven, dotado de la suprema gracias interior, sonríe sin preocuparse por los demás, pues le está dada la facultad de gozar del mundo en forma desinteresada; y para gozar de la belleza y del drama no es necesario publicar nada; basta que se tenga algo adentro...”

Hacia una eterna juventud

Uno de los pocos intelectuales polacos que escribió a favor de *Ferdydurke* cuando en 1937 se publicó en Polonia fue el dibujante, narrador y crítico literario Bruno Schulz, a quien Gombrowicz conocía bien de su vida bohemia en Varsovia. La crítica posterior encuentra en aquella novela puntos en común con la literatura de Schulz. En efecto, en su cuento *El jubilado*, un anciano anhela recuperar su infancia y decide volver a las aulas de la escuela primaria para comenzar de nuevo.

En *Ferdydurke*, también hay un adulto que regresa a la escuela aunque lo hace porque lo obligan, desconociendo las razones por las cuales es violentado a hacerlo, casi como en una narración de Kafka. Schulz, que había publicado su cuento en 1935, dos años antes que la novela de Gombrowicz, celebra las coincidencias.

Acerca de las nociones de madurez-inmadurez que ambos autores utilizan para hacer referencia a la adultez o a la infancia, con todo lo que ello significa, hay que notar que estas palabras se relacionan directamente con la escolaridad, dado que el diploma de graduación de la escuela secundaria se llama, en polaco, “certificado de madurez” (*świadcetwo dojrzałości*) el cual proviene del antiguo sistema educativo alemán.

En una carta que en 1936 le escribe al crítico literario Andrzej Plesniewicz, Schulz explica de este modo su principal motivo de inspiración literaria:

“Me parece que el tipo de arte que me interesa es precisamente una regresión, es una infancia reintegrada. Si fuese posible llevar hacia atrás el desarrollo, alcanzar de nuevo la infancia por un camino tortuoso —poseerla otra vez, ilimitada—, sería hacer realidad la ‘época genial’, los ‘tiempos mesiánicos’ que todas las mitologías nos han prometido y jurado. Mi ideal es ‘madurar’ hacia la infancia. Esta sería la verdadera madurez.”

¿Hasta qué punto no fue Schulz una influencia para Gombrowicz? Sin embargo, en su *Diario* recién escribe acerca de este escritor en 1961, entre otras cuestiones, diferenciando el posicionamiento que ambos tenían acerca de los temas que los acercaban:

“(…) si bien cada uno de nosotros actuaba de manera diferente (porque mientras yo pretendía, a través de la provocación de

la forma y de sus explosiones disonantes, llegar a mí mismo o al hombre en general, él se abandonaba a esa alquimia gratuitamente, del todo gratuitamente, con el desinterés de un ser marginal), teníamos, sin embargo, un rasgo común. Ambos estábamos completamente solos frente a la Forma.”

Gombrowicz siempre se declara hechizado “por la juventud y su encantadora inferioridad”, siendo esto último, como se dijo, sinónimo de inmadurez y falta de forma. Al punto que declara que la juventud es el único, máximo y absoluto valor de la vida y única belleza. Aunque era consciente de que “al límite de los treinta años se produce la catástrofe, la transformación total de la juventud en una madurez por lo general poco interesante”, durante su estadía en la Argentina, un país joven, lejos de Polonia y de la guerra, Gombrowicz se sintió rejuvenecer. Así lo explica en su *Diario*, en 1955:

“Huyendo de la catástrofe, me refugié en la juventud y cerré de golpe sus puertas. Siempre había sentido la inclinación de buscar en la juventud –propia y ajena– un refugio contra los ‘valores’, o sea, contra la cultura. Ya he escrito en este diario que la juventud es un valor en sí mismo, es decir, una fuerza destructora de todos los otros valores, que no le son necesarios, porque ella es autosuficiente. Así que yo, ante la desaparición de todo lo que hasta entonces había poseído: patria, casa, situación social y artística, me refugié en la juventud, y con tanta más diligencia cuanto que estaba ‘enamorado’. (...) la guerra me rejuveneció... Y había dos factores que me sirvieron de ayuda. Parecía joven, tenía una cara fresca, de veinteañero. El mundo me trataba como a un joven; para la mayoría de los escasos polacos que me habían leído, yo era un mocoso alocado, una persona realmente poco seria; y para los argentinos era alguien totalmente desconocido, una especie de principiante recién llegado de las provincias, que tiene que demostrar lo que vale y conseguir ser apreciado. Y aunque hubiese querido imponerme a aquella gente con valor y seriedad, ¡qué podía hacer si su lengua me era desconocida y ellos se comunicaban conmigo en un francés deficiente? De manera que todo: mi aspecto, mi situación, aquella total exclusión de la cultura y las secretas vibraciones

de mi alma, todo me empujaba hacia una despreocupación y autosuficiencia juveniles.”

Ese sentimiento de estar en plena juventud, esas “secretas vibraciones de su alma” (así llama a sus intereses vinculados a la sexualidad) junto a su predilección por los bajos fondos, lo separaba de los intelectuales maduros y de gustos europeos, a los cuales aborrecía sin remedio:

“Pero dejando a un lado (...) la mala dicción de Borges, dejando a un lado mi impaciencia, el orgullo y la rabia que eran consecuencia de mi doloroso exotismo y rigidez entre extraños, ¿cuáles eran mis posibilidades de entendimiento con aquella Argentina intelectual, estetizante y filosofante? A mí me fascinaba, en este país, lo bajo y eso eran las alturas. A mí me encantaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París.”

Como ya se dijo, hacia fines de los años '50, mientras Gombrowicz visita Tandil se relaciona con un grupo de escritores jóvenes que se interesan por su obra y por su singular modo de ser y de pensar. Un día en que se encontraba en cama con 40 grados de fiebre y de pésimo humor, uno de aquellos jóvenes amigos, Mariano Betelú (apodado “Guille”, “Colimba”, “Quilombo” o “Flor de Quilombo”, entre otras variantes creadas por el propio Witold) lo visitó con la intención de preparar una comida y cenar con él. La impresión de Gombrowicz fue tal que el efecto de la visita no fue otra cosa que un verdadero ataque de vanidad. Así, escribe en su *Diario*: “Qué divertido: yo, un señor de cierta edad, era para ese joven un imán más fuerte que una bella muchacha. ¡Y mi encanto superaba al amor!”, se felicita. Luego agrega, en sorna, que frente al joven amigo, él se sentía “un poco como una mujer vieja, feliz de que el apetito de un joven pueda más que su repugnancia”.

Sobre la fascinación de un joven por alguien mayor Gombrowicz escribe muchísimo. Después de todo, siendo joven, él también se había sentido atraído por artistas de mayor edad: no en vano recorría los cafés de Varsovia junto a Stanislaw I. Witkiewicz y a Bruno Schulz, escritores que le llevaban 19 y 12 años, respectivamente. De modo que, una vez que Gombrowicz comprobó que ahora era él quien ejercía el encanto de la edad y la experiencia sobre los jóvenes, escribió:

“Porque cuando el mayor mira al menor, generalmente le es difícil comprender que el otro pueda tener su propio gusto y sus propias necesidades, totalmente independientes de lo que para el mayor es lo más importante y lo más característico en el menor. Le parece, por ejemplo, a esa persona de más edad, que al joven solo le puede convenir otro joven, al hermoso una hermosa..., hasta que de pronto resulta que a la juventud le gusta precisamente la vejez...o un tipo especial de fealdad... que, en una palabra, le gusta algo totalmente inesperado y hasta en desacuerdo con su propia esencia (tal como la ve el mayor). En un primer momento esto nos choca y ofende, como si de una traición se tratara y, más aún, de una especie de contaminación y deformación del ideal; pero en seguida nos invade una salvaje alegría y empezamos a comprender que en tal caso no todo está perdido. De modo que rechazamos con repugnancia eso que a la vez aceptamos con alegría como un milagro y una gracia.”

Finalmente concluye:

“(...) hay que comprender que nadie decide sobre su propio atractivo, que esto es exclusivamente una cuestión del paladar ajeno. De modo que si yo era atractivo para él, pues lo era y basta...”

Desde 1958, Gombrowicz introduce en su *Diario* una segunda voz, la cual se constituye en una suerte de comentarista de sí mismo. Así, en tercera persona, analiza cómo aparece en toda su obra esa fascinación que siente el maduro por la juventud y el joven por la madurez. Por otra parte, considera que sería una idea salvadora para el autor la de intercambiar una vida hecha y “moldeada” por otra vida, una en “estado inicial”. ¿Se podría organizar un intercambio vida-existencia?, se pregunta. Y llega a la conclusión de que, tal vez, toda su creación no sea más que la búsqueda de un cierto elixir de la juventud. Así, este “segundo” Gombrowicz realiza un repaso de los sentimientos del “primer” Gombrowicz respecto de este tema en tres etapas de su vida:

En *Ferdydurke* (cuando todavía no había cumplido los treinta años) ya se deleitaba con el placer prohibido, el de que el hombre

puede ser creado por el hombre... más joven ¿no es así? He ahí ya un método de rejuvenecimiento. En *El casamiento* aprovecha hasta el fondo esa específica generosidad que constriñe al joven a entregarse... a matarse por el mayor. En *Pornografía* se excita con el hecho de que la juventud es para los mayores, y viceversa. Porque ningún mundo tiene tanta necesidad de la juventud como el mundo gombrowicziano..., y podría decirse que es un mundo construido “teniendo en cuenta a la juventud”. Y si hasta ese momento había buscado la salvación en la violencia ejercida por el menor (*Ferdydurke*), o, al contrario, en la violencia ejercida por el mayor (*El casamiento*), finalmente, la encontraba en la igualdad de estas dos violencias (*Pornografía*).

Por otra parte, en el ideario de Gombrowicz la juventud va unida a la belleza física, la cual inspira sensualidad al cuerpo:

“¡Oh! ¡Estoy mortalmente enamorado de la carne! La carne es para mí casi decisiva. Ningún espíritu podrá resarcir de la fealdad corporal, y el hombre no atractivo físicamente siempre pertenecerá para mí a la raza de los monstruos. ¡Aunque fuera el mismo Sócrates...! ¡Ah, cómo necesito esta consagración a través del cuerpo! La humanidad se divide para mí en dos partes: una, corpóreamente atractiva, y otra, repugnante, y la frontera entre ellas es tan clara que no dejo de asombrarme. Y aunque puedo incluso querer a alguien feo (a Sócrates), nunca sería capaz de *enamorarme* —es decir, de dejarme llevar al círculo del embeleso—, sin un par de brazos divinamente carnales que me atrajeran..., me abrazaran...

¿Quieren de mí, de un nórdico, una confesión más? Mi metafísica está hecha para precipitarse en la carne... siempre..., casi sin descanso...; es como una avalancha con su tendencia natural hacia abajo... ¿El espíritu? Les diré que mi mayor orgullo, en tanto que artista, no es en absoluto el residir en el reino del Espíritu, sino precisamente el no haber roto a pesar de todo con la carne; y me vanaglorio más de ser sensual que de ser un entendido del Espíritu; y mi pasión, mis pecados, mi lado tenebroso son para mí más preciosos que mis luces. ¿Quieren

más? ¿Quieren que les confiese algo más? Les diré entonces que el mayor logro artístico de mi vida no son esos pocos libros que he escrito, sino única y sencillamente el hecho de no haber roto con ‘el amor ilegítimo’. ¡Porque ser artista significa estar mortal, incurable, apasionadamente enamorado, pero también salvaje e ilegítimamente...!”

Frente a la juventud y a la belleza, Gombrowicz experimenta la preocupación inevitable –más bien una suerte de horror– acerca del proceso de envejecimiento. En algún momento dirá, incluso, que no debería ser la muerte el tema metafísico por excelencia sino el del envejecimiento, tema que él, ya en los inicios de su *Diario*, está considerando. Si bien más adelante se verá lo que Gombrowicz sintió y pensó cuando se descubrió frente al espejo como un señor decididamente mayor, lo que aquí Witold desarrolla es el sentimiento de consternación ante la pérdida de los mejores años. En este fragmento, el lamento por haber pasado ya la etapa de juventud ocurre durante el entierro de un compañero de oficina:

“Gente que ya ha traspasado la barrera de los cuarenta, que se está acabando poco a poco, cada año un año más viejos. Durante el entierro pensé que no eran vivos quienes despedían al finado, sino moribundos. En el cementerio, a aquella luminosa hora de la tarde, las caras marcadas por una cierta expresión de grave desesperación tenían un aspecto cadavérico, igual que el cadáver en el ataúd, y cada uno de los presentes cargaba consigo mismo como un saco lleno de muerte.

Durante todo el tiempo que duró el entierro, la fealdad de la muerte lenta que llamamos envejecimiento me pesó como una piedra, la piedra absoluta, inevitable, la piedra *sans phrases*. También reflexioné sobre la mistificación que acompaña al envejecimiento. Porque entre la gente no hay y no puede haber mayor contradicción que entre la biografía ascendente y la descendente, entre el desarrollo y la decadencia, entre un hombre después de los treinta, que ya empieza a acabarse, y un hombre antes de los treinta, que se está desarrollando. Es como el agua y el fuego, hay ahí algo que cambia en la misma esencia del hombre. ¿Qué tienen en común un hombre joven con uno que

envejece, si ambos están escritos en diferente tonalidad? Parece, pues, que debería haber dos lenguajes distintos: uno para aquellos cuyas vidas crecen y otro para aquellos cuyas vidas menguan. Pero este contraste prácticamente se ha silenciado, quienes envejecen fingen seguir viviendo, nadie ha sido capaz de crear un lenguaje aparte para la gente que entra en el proceso de morir. Fíjense en el arte; hace lo que puede para borrar la frontera fatal. Escuchen cómo hablan entre ellos esos “adultos”: utilizan el mismo lenguaje de la juventud, incluso las mismas bromas, la misma coquetería, solo que condimentada con sabor a vacío y a caricatura. Bien, el hecho de que nuestro lenguaje no cambie radicalmente al traspasar el límite fatal, de que entre las primeras y las últimas sonatas de Beethoven no haya un abismo imposible de salvar, es una prueba evidente de que el hombre no se puede expresar en su existencia individual, que no es más que silencio, que carece de expresividad.

...no creo que la muerte sea el verdadero problema del hombre, y considero que una obra de arte dominada totalmente por esta cuestión no es una obra plenamente auténtica. Nuestro verdadero problema es precisamente el envejecimiento, ese aspecto de la muerte que experimentamos cada día, y más que el mismo envejecimiento, aquella particularidad suya que consiste en que esté tan terriblemente, tan totalmente alejado de la belleza. Lo que nos atormenta no es nuestra lenta agonía, sino más bien el hecho de que el encanto de la vida se nos torna inasible.”

En otro orden de cosas, Gombrowicz, que ya vivía en Francia cuando tuvo lugar el mayo del '68, no tuvo una opinión favorable acerca del movimiento juvenil de aquellos días. Así explica el tema en 1969, pocos meses antes de su muerte, en una entrevista que le realiza el periodista suizo Francois Bondy:

“Desde un punto de vista político o ideológico, el movimiento de la juventud no me interesa en absoluto. Sus nuevas ideologías han sido previamente moldeadas por las personas mayores y son de mala calidad; son apariencias, palabras vacías. Veo en la crisis de la juventud una crisis de adultos. Frente a la juventud, los adultos son cobardes, serviles, sin energía, y sus juicios carecen

de peso. Los intelectuales resultan ridículos en este movimiento, y Sartre igual que los demás. Este movimiento es objeto de interpretaciones demasiado profundas.

Se me ha pedido consejo, como si fuese un segundo Marcuse.

Mi respuesta ha sido: ‘Yo no me ocupo de semejantes tonterías’.

Los adultos atraviesan fases de poca seguridad respecto de sus propias palabras. El hombre maduro siente que su estilo ha envejecido, todos lo sentimos. Desarmados frente a la juventud, los intelectuales buscan profundos problemas en ella para filosofar después. Pero justamente es esa palabrería de intelectuales que quieren brillar sobre el tema de la juventud la que ha dado esta forma de crisis. La juventud está en contra de esquemas preestablecidos, pero ya se les están preparando otros esquemas igualmente caducos. Actualmente, el acercamiento entre las generaciones está dominado por una retórica estúpida, una especie de revolución artificial que puede falsear a la larga esta relación decisiva.”

Gombrowicz y la homosexualidad

En una carta de 1963 escrita desde Berlín, Gombrowicz le dice a su amigo Goma, Juan Carlos Gómez:

“Qué homosexualidad y qué inmundicia. Sépalo, yo no soy ni nunca he sido un **HOMOSEXUAL**, sino que de vez en cuando suelo hacerlo cuando se me da la gana! Soy persona sencilla y, sobre todo en materia erótica, mi maestro es el pueblo, que muy felizmente desconoce totalmente la terrible **HOMOSEXUALIDAD Y SE ACUESTA CON QUIEN** puede y como puede.”

Años antes, en 1955, aclara en su *Diario* que “nunca, a excepción de unas aventuras esporádicas a muy temprana edad, he sido homosexual”. Hoy, en plena época de deconstrucción de la sexualidad, tal vez Gombrowicz se definiría a sí mismo como queer (o cuir), por haber gozado de una sexualidad que traspasaba las fronteras de lo aceptado socialmente, esto es, de la

heterosexualidad monógama entre personas de la misma edad y clase social. Así lo entiende Diego Trerotola, en las páginas del Suplemento SOY, de *Página/12*:

“La resistencia de Gombrowicz a la identidad no tenía que ver con mera represión sino con la imposibilidad de pensarse como un lugar estancado, y esta postura es tributaria de la idea de que no existe la homosexualidad sino que solo hay actos homosexuales. Una defensa de la orientación sexual como algo inorgánico es también una posición no determinista, basada principalmente en una dinámica de sensibilidad social, en la seducción como experimento grupal de interacción e intercambio.”

En su *Diario*, Gombrowicz revela que no buscaba aventuras eróticas cuando, franqueando lo que él describe como un confín peligroso, llegaba de noche hasta la zona de la Estación Retiro y tomaba por Leandro Alem hacia lo que él describía como la esfera de lo inferior, la región de las prohibidas humillaciones nocturnas. Este territorio aparece retratado de este modo en *Trans-Atlántico*:

“Allí, una colina desciende hasta el río; la ciudad se extiende hacia el puerto y el hálito silencioso del agua es como un canto entre los árboles de la plaza...Había allí muchos jóvenes marineros.”

En la zona de Retiro, Gombrowicz descubre un lugar donde “lo bajo” reina. “El secreto de Retiro” –escribe– “un secreto realmente demoníaco, consistía en que allí nada podía llegar a la plenitud de su expresión, todo tenía que estar por debajo de su nivel, de alguna manera en su fase inicial, inacabado, inmerso en la inferioridad...; y, sin embargo, aquello era precisamente la vida viva y digna de admiración, su encarnación más perfecta”.

Más allá de lo que parece sugerir u omitir, Gombrowicz aclara que no buscaba aventuras eróticas en esas excursiones sino que perseguía la juventud que ya sentía que, para él, era un bien perdido. Confusamente aclara que en estos marineros él percibía a la juventud en sí misma, independiente del sexo y “experimentaba el florecer del género humano en su forma más aguda, más radical, y –en vista de que estaba marcada por la desesperación– demoníaca”.

Hay que recordar que, habiéndose criado en una familia burguesa, rodeado de sirvientes, Witold sintió ya desde niño una gran atracción por todo

aquello que estuviese en una esfera social por debajo de la suya, todo lo que luego relacionó con la Inmadurez, la juventud y la belleza. En *Testamento* habla acerca de un recuerdo de su niñez que prefigura escenas de su novela *Ferdydurke*, cuando el protagonista y su amigo Polilla buscan en el campo al arquetipo de la belleza, la juventud y la inmadurez, a quien llaman, genéricamente, “el peón”:

“He aquí una escena que a menudo ha vuelto a mi memoria: el peón de labranza, con chaqueta y la cabeza desnuda bajo la lluvia, dirigiéndose a mi hermano Janusz, bien arrebujado este en su abrigo y protegido por un paraguas. La dureza de los ojos, de las mejillas, de la boca de ese peón bajo la lluvia torrencial... La belleza.”

En el mismo libro, Gombrowicz recuerda que, a los 10 años comandaba a un grupo compuesto por los hijos de los campesinos de la zona. En ese fragmento menciona el tema de los pies descalzos, un asunto que aparecerá en varias de sus obras, relacionado con la inmadurez, la belleza y el erotismo:

“Teóricamente, yo era el jefe, un señorito, un ser superior destinado a mandar: en la práctica todos los atributos de mi condición señorial: los zapatos, el saco, la bufanda, la institutriz y ¡horror! las botas de agua me precipitaban en el abismo de la humillación y, con admiración furtiva, bien disimulada, contemplaba los pies descalzos y las camisas de tela basta de mis subalternos. (...) Sucedió en esa época, más o menos a la edad de diez años, el descubrimiento de algo abominable: comprendí que nosotros, los ‘señores’, teníamos entonces una apariencia absolutamente grotesca y absurda, tonta, dolorosamente cómica e, incluso, detestable...”

Dado que los temas de la homosexualidad y la juventud están en Gombrowicz tan relacionados, antes de continuar avanzando sobre lo primero conviene dejar constancia del momento en el cual Witold cayó en la cuenta que comenzaba a perder la juventud. Sucedió en 1943, a los 42 años, en una estada en La Falda, Córdoba. En esos días había trabado amistad con dos jóvenes mellizos, auténticos exponentes de “esa edad condenada a la insaciabilidad”, como Gombrowicz definió a los años juveniles. De este modo da cuenta de aquel momento de decepción:

“Sin embargo, un buen día, al mirarme con más atención en el espejo, observé algo nuevo en mi cara: una sutil red de arrugas que afloraban en la frente, bajo los ojos y en las comisuras de los labios, igual que bajo la acción de agentes químicos surge el contenido amenazador de una carta aparentemente inocente. ¡Maldita cara mía! ¡Mi cara me traicionaba, traición, traición, traición! ¿Sería la sequedad del aire? ¿El agua calcárea? ¿O es que sencillamente había llegado el inevitable momento en que mis años se abrían paso a través de la mentira de mi tez juvenil? Ridiculizado y humillado por el carácter de este sufrimiento, comprendí al contemplar mi propia cara que era el final, se acabó y punto. (...) Sí, la mistificación tenía que descubrirse, algún día tenía que terminar mi permanencia retardada e ilícita en la vida en flor, y heme aquí ahora convertido en el envejecimiento, yo, el contaminado, yo, el repulsivo, yo, el adulto. Todo ello me llenaba de una terrible angustia, pues comprendía que había quedado irremediabilmente excluido del encanto y que ya no podía gustar a la naturaleza; en efecto si la juventud teme menos a la vida es porque es vida ella misma, atractiva, seductora, encantadora, y sabe que despierta la simpatía y la cordialidad ajenas.”

Curiosamente, Gombrowicz, quien en ese mismo viaje mantenía relaciones con una amiga que se había instalado, con la finalidad de encontrarse, en Valle Hermoso, pueblo cercano a La Falda, asegura en su *Diario* que el relacionarse íntimamente con una mujer lo alejaba de esas reflexiones porque ni bien entraba en contacto con ella desaparecía en él la necesidad de sentirse bello porque el comportamiento viril le parecía suficiente para anexionarse, como él decía, a la biología femenina.

“Qué monstruosa es la virilidad, que no tiene en cuenta su propia fealdad, que no se preocupa de si gusta o no, que es un acto de expansión y violencia y, sobre todo, de dominación, un señorío que busca solo su satisfacción propia..., era como si dejase de ser una criatura humana temerosa y amenazada para convertirme en señor, dueño, soberano..., mientras que ella, la mujer, con el hombre mataba en mí al muchacho.”

En su *Diario*, en 1955, Gombrowicz profundiza acerca del período en el que estuvo muy ligado al ambiente gay del Buenos Aires de comienzos de los años 40:

“Ocurrió que, a través de unos amigos de un conjunto de ballet en gira por Argentina, entré en un ambiente de homosexualidad extremo y enloquecido. Digo ‘extremo’, porque con la homosexualidad ‘normal’ ya topaba desde hacía tiempo; en cualquier latitud, el mundillo artístico está saturado de esa clase de amor, pero aquí lo que se me apareció fue su rostro frenético hasta la locura. Es un tema que toco de mala gana. (...)

Sin embargo, el grupo que conocí esta vez se componía de hombres enamorados de otros hombres más que cualquier mujer, eran *putos* en estado de ebullición, incansables, siempre a la caza, ‘desgarrados por los jóvenes como si fueran perros’, igual que mi Gonzalo en *Trans-Atlántico*. Solía comer en un restaurante donde ellos habían establecido su cuartel general y cada noche me sumergía en las aguas turbulentas de su locura, de su ritual, de su conspiración apasionada y atormentada, de su magia negra. Por lo demás, había entre ellos personas excelentes, de grandes virtudes espirituales, a las que observaba con terror, viendo en el negro espejo de aquellos lagos alocados el reflejo de mi propio problema. Y de nuevo me preguntaba si a pesar de todo yo no era uno de ellos. ¿Acaso no era posible, más aún, verosímil, que yo fuese un loco como ellos, pero que alguna complicación interior hubiese ahogado en mí la atracción física?”

Gombrowicz no confiesa haberse relacionado íntimamente con ninguno de esos jóvenes. Al margen de si es posible creerle o no, cuenta esta experiencia a los efectos de declarar que él estaba auténticamente fascinado por la juventud masculina. Dirá entonces:

“Lo único que me diferenciaba de los hombres ‘normales’ era que yo adoraba el resplandor de esa diosa —la juventud— no solo en la chica, sino también en el chico; que incluso el joven era para mí una encarnación de ella más perfecta que la joven... Sí, el pecado, si es que existía, se reducía al hecho de que yo me

atrevera a admirar la juventud independientemente del sexo y la sustrajera a la dominación de Eros, que sobre el pedestal en que ellos colocaban a la mujer joven osara yo poner al chico.”

La visión de la mujer en Gombrowicz

Misógino implacable, Gombrowicz escribe en su *Diario* frecuentes invectivas dirigidas a la mujer. La desnudez femenina que contempla en las playas, por caso, le sugiriere esta observación mientras descansa en Piriápolis, en 1962:

“Mujeres ajamonadas con grupas a punto de estallar, pantorrillas y muslos amichelinados, que rebosan por todas partes ¡socorro! Clavadas en medio de la playa, como una cuña imbécil, bovina y cretina ¡socorro! Cederán las costuras, estallarán ¡explotarán con todas esas carnes!... ¿Dónde está el carnicero que pueda con ellas?”

Aparte de las “úas culturales”, como llama a las mujeres que, como Victoria Ocampo, detentan prestigio y poder en el campo literario, Gombrowicz desestima a las mujeres artistas y a todas las que, adhiriéndose a lo que él designa como Forma mujer se dejan corromper, cosificándose. En 1954 escribe en su *Diario*:

“Mi rabia contra las mujeres es la misma que la que me hace atacar un poema afectado, una novela que coquetea y todo arte malogrado... Me enervan...”

Sin embargo, esas consideraciones no asombran tanto como lo que revela en la última etapa de su vida, en el mismo *Diario*. Casi balbuceando, Gombrowicz da cuenta de algo impensado que acaba de ocurrirle: ha aparecido Rosa, una mujer brasileña que asegura haber tenido un hijo suyo y desea que lo conozca:

“Rosa, no, no lo recordaré nunca, Rosa, no recuerdo, Rosa, no sé, Rosa, han pasado siglos, Rosa, se ahogó, Rosa, ahogada, en el fondo, Rosa... Una mulata vaga en el fondo. (...) Y que un semi-mulato me venga ahora con un tierno ‘papá’... ¿De dónde, cómo, por qué...? (...) ¿Quién le ha dado dinero para viajar desde Brasil?”

Otras páginas que dedica a la mujer son las que escribe en 1954, las cuales lo muestran –dicho esto para utilizar su propia teoría–, como el ser humano masculino que se ha adaptado por entero a todos los dictados de la Forma impuesta por la sociedad patriarcal a la cual pertenece. Sobre esta faceta de Gombrowicz se extiende un piadoso silencio. Según cuenta en su *Diario*, esta es la extensa respuesta que elabora cuando un hombre le pregunta cuáles son las razones por las cuales desprecia a las mujeres:

“...suponiendo que se pueda hablar de desprecio será solo en el terreno artístico...; eso es, que si en ocasiones puedo llegar a despreciarlas es porque son malas, por no decir fatales, como sacerdotisas de la belleza y guardianas de la juventud. Aquí es cuando monto en cólera; en esto, estas malas artistas no solo me enervan, sino que me indignan. Artistas, eso es, porque el encanto es su vocación, la estética es su oficio; nacidas para hechizar, en cierto sentido son el mismo arte. Pero ¡qué desastre! ¿Qué engaño! ¡Pobre belleza! ¡Y pobre juventud! Han coincidido en la mujer para perecer, ella es en el fondo su rápida destructora, mira a esta chica, es joven y bella únicamente para convertirse en madre. ¿No deberían ser la belleza y la juventud algo desinteresado, que no sirviera para nada, un maravilloso don de la naturaleza, un coronamiento...? Sin embargo, en la mujer este prodigio sirve para procrear, está forrado de embarazo, y de pañales, su realización suprema implica la aparición de un niño, lo cual señala el final del poema. Apenas un chico toca a una chica, fascinado por ella y por sí mismo con ella, cuando ya se han convertido él en padre y ella en madre, de manera que una chica es un ser que aparentemente cultiva la juventud, pero que en realidad sirve para liquidarla.

Nosotros, mortales, que no podemos aceptar la muerte ni que la juventud y la belleza sean solamente una antorcha que pasa de una mano a otra, dejaremos de rebelarnos contra esa brutal perfidia de la naturaleza. Pero aquí no se trata de unas protestas estériles. Se trata de que esta actitud asesina de la mujer ante su propio encanto juvenil se manifiesta a cada momento, de lo cual proviene esa característica suya que consiste en que ella no siente verdaderamente la juventud y la belleza, o en todo caso las siente

menos que el hombre. ¡Miren a esta muchacha! ¡Qué romántica...!, pero este romanticismo acabará en un contrato ante el altar con algún abogado gordinflón; esta poesía tiene que legalizarse, este amor solo funcionará con el beneplácito de la autoridad eclesiástica y civil. ¡Qué estética que es...! pero no existe calvo, barrigón o tísico que le resulte suficientemente repugnante y ella entregará sin problemas su belleza a la fealdad: la vemos triunfante junto a un monstruo, o aún peor, junto a uno de esos hombres que son la encarnación de una mezquindad repugnante. ¡Es la belleza que no siente asco por nada! Bella, pero carente del sentido de la belleza. Y la facilidad con que el gusto y la intuición de la mujer se equivocan en la elección del hombre dan la impresión de una ceguera incomprensible y de estupidez; ella se enamorará de un hombre porque es distinguido, o porque es muy ‘fino’; los valores sociales mundanos de segundo orden significarán más para ella que el cuerpo y el espíritu apolíneos, sí, ella ama la media y no la pantorrilla, el bigotito y no la cara, el corte de la americana y no el torso. La embriagará el sucio lirismo de un grafómano, la embelesará el barato patetismo de un imbécil, la seducirá la elegancia de un petimetre, la mujer no sabe desenmascarar, se deja engañar porque ella misma engaña. Se enamorará únicamente de un hombre de su ‘espera’, porque no percibe la natural belleza del género humano, sino aquella secundaria que es producto de su ambiente; ah, esas admiradoras de comandantes, esclavas de generales, fieles seguidoras de comerciantes, condes y médicos. ¡Mujer, eres la antipoesía en persona!

Pero ella de su propia poesía entiende lo mismo que de la masculina, y en esto se muestra igualmente o quizás aún más torpe. Si esas grafómanas, esas pésimas pintoras de su propia belleza, torpes esculturas de su propia forma, supieran algo de las leyes que rigen la belleza, jamás harían consigo mismas lo que hacen. Las leyes de las que estoy hablando y que cada artista conoce proclaman lo siguiente:

1. El artista no debería poner su obra ante las narices de la gente gritando: ‘¡Esto es bello!, maravíllense porque es maravilloso’. La belleza en una obra de arte debería manifestarse como sin querer,

al margen de otras aspiraciones, debería ser discreta y no obstinada. (Sin embargo, la mujer nos ofrece con insistencia su belleza, perfeccionada durante horas delante del espejo. No sabe qué es la discreción. A cada momento deja entrever su deseo de gustar, de manera que no es una reina, sino una esclava. Y en lugar de aparecer como una diosa digna de ser deseada, aparece como un ser horriblemente torpe que intenta conseguir una belleza inaccesible. Cuando un joven juega a la pelota para divertirse, puede parecer bello; la mujer juega a la pelota para ser bella; así pues, juega mal, y, además, su belleza parece sudar de tanto esforzarse. Pero la cosa no termina aquí, pues, coqueteando hasta lo indecible, al mismo tiempo hace como si el hombre no le importara en absoluto. Y dice: 'Ah. Solo lo hago por estética!' ¿Alguien podrá creerse una mentira tan evidente?).

2. La belleza no puede basarse en un engaño.

(La mujer quiere que nos olvidemos de sus fealdades. Trata de convencernos de que no es una mujer, eso es, un cuerpo que es una mezcla de belleza y de fealdad, un eterno juego de estos dos elementos y ahí se encierra una belleza diferente, de orden superior. Nadie puede hacer nada para que ciertas funciones del cuerpo no sean impuras. Tampoco nadie liberará totalmente el espíritu de la impureza. Sin embargo, la mujer pretende hacernos creer que es una flor. Interpreta el papel de diosa, de 'pura', de inocente. ¿Acaso no resulta cómica en este absurdo esfuerzo? ¿No está de antemano condenada al fracaso? ¿Qué farsa! ¿Debo creer que es un ramo de jazmín porque se ha perfumado? ¿O viéndola con unos tacos de medio metro, creer que es esbelta? Lo único que veo es que estos tacos no la dejan moverse cómodamente. Así es como la belleza la ata, se convierte para ella en algo opresivo; esas terribles ataduras de la mujer, que se manifiestan en cada uno de sus movimientos, en cada palabra, esa pesadilla que hace que ella nunca pueda estar cómoda consigo misma...).

(Y en su frenesí de hembra pierde del todo el sentido del efecto, engaña abiertamente creyendo que conseguirá contagiarnos con su cobarde e insincero concepto del cuerpo –y del espíritu–. ¡La moda! ¡Qué monstruosidad! ¿Acaso no son una mistificación

de pésimo gusto que consiste en proporcionar al cuerpo un estilo exagerado? Esta ha adornado su traste de considerables dimensiones con una faja y cree haberse vuelto así majestuosa; aquella finge ser una pantera, aquella otra trata de transformar su tez marchita en Melancolía con ayuda de un complicado sombrero. Pero quien oculta –en vano– un defecto, sucumbe al defecto. El defecto debe ser superado con un valor real en el sentido moral y físico. Los monstruos con que nos obsequian las revistas de moda parisinas, esas modelos de Dior o de Fath, con la cadera abultada, de línea aerodinámica, con un dedito graciosamente doblado, inmovilizadas en una pose llena de ‘distinción’ idiota, desde el punto de vista del arte son el colmo de la asquerosidad, cursilería que produce náuseas, algo tontamente ingenuo y torpemente pretencioso, una falta de gusto más provocadora y más vulgar del que podría ser capaz un carretero borracho).

3. La belleza ha de ser soberana.

(¡Oh, moza, simple moza de vacas, bienvenida seas, reina! Dime ¿por qué no hay en ti ese temor mortal a no ser *aceptada*? No temes al rechazo. Sabes que no es la belleza lo que te hace deseable, sino el sexo; sabes que el hombre siempre va a desear tu feminidad, aunque no sea estética. Así, tu belleza no está al servicio de tu sexo; no teme nada, no tiembla, no se esfuerza y permanece tranquila, natural, triunfante... ¡Oh, tú, que no te impones y no importunas! ¡Oh, tú, tan distinguida!”

“A fin de ganar algunas piastras”, según cuenta en *Testamento*, Gombrowicz escribió bajo el seudónimo de Jorge Alejandro ocho artículos para la sección *Nuestro drama erótico*, de la revista *Viva Cien Años*, publicación que, desde 1935 hasta 1947 se autoproclamaba como “la primera revista sudamericana de la salud”. Los artículos aparecieron entre setiembre de 1944 y febrero de 1945 (en el cap. VI se puede leer uno de ellos), los años más difíciles de Gombrowicz, en el terreno económico.

En su tesis de maestría, Luciana Linares realiza un análisis de la publicación y en sus páginas comenta el contenido de los artículos del tal Jorge Alejandro, evidentemente, sin saber que habían sido escritos por Gombrowicz.

La autora señala que “en los textos siempre está la idea de redención, de alcance y responsabilidad individual sobre el cuerpo social” y aunque el comentario es breve, es posible reconocerlo a Gombrowicz, no tanto en su aspecto misógino, sino más bien en su crítica a las costumbres sexuales tradicionales y a la legalización de las relaciones sentimentales como forma de ingresar al mundo adulto:

“*Nuestro drama erótico*” es per se un segmento donde podemos abrir varios prismas de análisis. Esta sección está dirigida a mujeres y varones de edad media y plantea una serie de problemáticas referidas a la sexualidad y a las imágenes que hombres y mujeres crean, tienen o viven respecto al sexo opuesto. Es una sección que se inicia hablándole a las mujeres y dejando en claro que en números posteriores llegará el turno de los caballeros. En cuanto a los mecanismos de construcción discursiva, el lenguaje llano y accesible se reviste de analogías, historias y referencias cruzadas que buscan ejemplificar el modo de actuar de los individuos. El apartado se postula a sí mismo como “...una serie de notas sobre un tema de gran trascendencia social, enfocado desde un punto de vista objetivo y científico...” (Jorge Alejandro: *Nuestro drama erótico. Mujeres solas que caminan de prisa* en: VCA, vol. XVIII, N°2, octubre de 1944, pp. 114) Temáticas como la virginidad, la construcción del amor, la relación entre decencia y lugar femenino, forman parte de los ejes que aborda esta sección. (...)

Esa construcción de la mujer madre es reivindicada en cada una de las notas de esta sección desde una perspectiva particular que tiene que ver con la función y la alegría en el rol femenino para luego vincularlo con el deber, y no como la obligación para con el sexo masculino. Refiere constantemente a la interacción entre varones y mujeres a partir de la atracción, para luego canalizar necesidades sexuales criticando la imposición de relaciones a partir de la necesidad de consolidarse en la vida adulta. Tomemos un fragmento del análisis propuesto: “...en la Argentina, donde existen todas las condiciones para una vida feliz y sana, casi nadie es feliz porque aquí la mujer no hace feliz al hombre ni el hombre a la mujer. Y la melancolía argentina no proviene de La Pampa, sino sencillamente, de un erotismo que se debate dentro de formas anacrónicas e insanas, demasiado primitivas”. (VCA, IDEM, pp 115). El planteo

general de *Nuestro drama erótico* radica en analizar circunstancias donde ambos sexos se sienten hostigados por los roles establecidos en la sociedad, estableciendo comparaciones con casos e idiosincrasias europeas. Reconstruir discursos naturalizados y problematizarlos desde la psicología es la estrategia que prima en estos relatos. No se cuestionan los lugares y funciones sociales establecidas por el ideario imperante, sino que se apela a nuevas discusiones acerca de la forma en la que cada uno de los sexos busca relacionarse. La necesidad de generar lugares para la educación popular de los sexos, parece ser una constante en el correr de estos artículos. En ellos, se destaca la introducción del psicoanálisis en el país y entender la salud como un campo integral, donde biología y psicología se retroalimentan y revisten de igual necesidad de atención por parte de los individuos dentro y fuera de la corporación médica. Esta sección desde su título, implica un todo que es observado desde la “objetividad científica” que proclama Jorge Alejandro, su autor. Estando presente, de manera constante, la idea de “transformación del ambiente social”, la propuesta es generar en el lector una sensación de identificación con el problema expuesto en cada nota que, a partir de una comparación con otros países, exponga las dificultades que se dan en el ideario nacional, respecto de la sexualidad desde una perspectiva psicosomática.

La expresión del erotismo en sus cuentos y novelas

Todas las cuestiones relacionadas con el erotismo están en la narrativa de Gombrowicz muy ligadas a lo violento y a lo revulsivo. Es por este motivo que el deseo sexual se ve muchas veces acallado o reemplazado por la cachetada o la pelea cuerpo a cuerpo. La aparición de un animal –sapos, ratas, pájaros muertos, lombrices– también parece aludir al deseo no consumado.

En los primeros cuentos de Gombrowicz se plantean múltiples situaciones de un erotismo extrañante: la mujercita inocente que pone a sus adoradores en aprietos con propuestas de una sensualidad inverosímil o que directamente muere por llevarlas a cabo, como la novia que acepta meter un sapo dentro de su blusa; o el hombre que intenta que dos consumen adulterio con el empecinamiento de un depredador.

Si bien se trata de narraciones mayormente de corte fantástico, aun dentro del género los disparatados personajes no resultan creíbles aunque esa cualidad a todas luces buscada por el autor no malogra la sorpresa que deparan las constantes situaciones insólitas que complican la trama.

En las novelas y cuentos hay ojos que escudriñan situaciones eróticas que finalmente el lector solo presiente. Así, nunca sabrá lo que sucede a las criadas después de sufrir los pellizcos de algún admirador ni tampoco se enterará sobre los detalles de una orgía en una embarcación, dado que el protagonista decide encerrarse en su camarote para dejar de ver los abrazos y los besos que los marineros comienzan a prodigarse en altamar:

“No, no quería saberlo y no deseaba el calor, ni la exuberancia, ni el lujo. Prefería no salir al puente por temor a ver lo que hasta ese momento ofuscado, oculto y no dicho se desencadenaría con toda su falta de pudor, entre plumajes de pavos reales y fulgores espléndidos. Desde el comienzo todo había estado en mí, y yo, yo era exactamente igual a todos los demás. El mundo exterior no es sino un espejo que refleja el interior.”

Otro momento en el cual un personaje observa una escena sexual que lo paraliza es la que sucede hacia el final de *Trans-Atlántico*, donde el propio Gombrowicz, convertido en personaje, se interna en un bosque intrigado por haber creído observar un animal con dos cabezas humanas:

“Me acerqué por un lado, a lo largo de la cerca, y detrás de las matas oí ruidos de pasos y un trote como de caballos... Saltaban pesadamente, gemían. Oí también algo parecido a un suspiro, ahogado, y un coceo, y un pataleo. Debían ser abundantes, aunque no eran Perros, ni Caballos, ni tampoco Hombres. Me acerqué aún más a través de las matas y llegué a ver un Montón... Porque aquellas cosas se agrupaban en Montón detrás de los árboles, y era un Montón que parecía Brincar, parecía Copular, parecía Morder, pero estaba Detenido; parecía Cocear en un mismo lugar...y emitía un Ronquido, un chillido ahogado, o un Gemido casi humano... Aquel espectáculo me pareció tan Doloroso, tan Horrible, tan Terrible, tan Tétrico, que me quedé como Petrificado, como Helado, sin poder moverme.”

Hay en algunos personajes una cierta sabiduría adquirida a través del cuerpo pero nunca habrá ternura ni menos sentimentalismo, armonía o belleza. En *Ferdydurke*, la escena sexual de la pareja conformada por los

Juventones –la doctora y el ingeniero– adquiere, en el relato del protagonista, un aire ridículo y absurdo.

“La luz –jadeaba la Juventona–. ¡Víctor! ¡La luz! ¡Enciende!
¡Suéltame! ¡Espera! –jadeaba el ingeniero chillando de risa–.
¡Espera que te dé una palmadituela, palmadituela en el cuellito!
¡Jamás! ¡Suelta o morderé! Palmadituela, palmadituela en el cuellito,
cuellito, cuellitico... Y de repente soltó todos los diminutivos
amorosos de alcoba, empezando por mi gallinita y terminando con
el chuchu... Retrocedí espantado. Aunque no carecía yo mismo de
asquerosidad, no podía soportar eso. El infernal diminutivo que
hace tiempo tan decisivamente pesara sobre mi destino, ahora
dejaba sentir en ellos sus garras. Diabólico era este exceso del
ingenierito; ¡oh, qué monstruoso el pequeño burgués cuando se
pone a brincar y se desboca! ¿Qué tiempos son los nuestros? Se oyó
una palmada. ¿Le dio en el cuello, en la cara o en las nalgas?”

En la novela *Trans-Atlántico*, hay un gran despliegue erótico por parte del personaje de Gonzalo, suerte de duplicación del personaje del propio Gombrowicz, quien mira sin poder creer lo que ve: un hombre que, sin la menor contradicción, viste falda de encaje lleva la cara empolvada y corre de un lado al otro para organizar un festín, donde uno de sus criados, el bello Horacio, muestra su cuerpo inmóvil, posando para los invitados.

Del personaje de Gonzalo se describen sus actividades sexuales de un modo muy parecido a como el propio Gombrowicz parece haber actuado en Buenos Aires, según se desprende de *Kronos*, su diario íntimo:

“...salía a la calle en busca de Muchachos y Efebos. Cuando elegía a uno se le acercaba en seguida y le preguntaba por una calle, y después de aquella introducción se ponía a charlar de esto y aquello, con el único propósito de averiguar si era posible inducir a aquel Muchacho al pecado por 5 o 10 o incluso 15 pesos. Por lo general, era tal su Miedo, tal su terror, que no se atrevía a hablar de aquello; así que se despedía con un pretexto cualquiera y se quedaba solo y humillado. Entonces se lanzaba detrás de otro Efebo o Muchacho cuya presencia le atraía...”

Finalmente, cuando el personaje conseguía que un muchacho lo siguiera a su casa, este terminaba pegándole y hasta robándolo:

“Pero aquellos Golpes y Maltratos enardecían más su pasión. Cuando el Muchacho salía, él volvía a echarse a la calle, Ardiente, maravillado, pero también Espantado, Angustiado, para correr de nuevo detrás de jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros; y tan pronto como se acercaba se volvía a alejar, porque aun siendo grande el desco, era mayor el Miedo.”

Las partes del cuerpo humano adquieren, en la obra de Gombrowicz, el valor de las piezas de un ensamblaje a veces solo incoherente, otras, de apariencia maléfica. Aunque en algunos casos, el recorte de una parte de la totalidad cobra el valor de un erotismo inesperado.

Ese mismo recorte hace que, en la novela *La seducción* las nucas de los jóvenes Henia y Karol cobren el atractivo físico capaz de inspirar el acto de voyerismo que planean organizar los personajes de edad madura. El recurso de enfocar la atención en un detalle menor también logra que el labio deformado del personaje de Katarina de la novela *Cosmos* se parezca a una vulva y que un par de pies desnudos, cada vez que aparecen, tenga el valor de un reclamo erótico, aunque el personaje no lo explicita.

Otras veces, una parte del cuerpo se repite a modo de extraño mantra. Es el caso de la palabra “muslos” la cual, para Pepe Kowalski, de la novela *Ferdydurke*, es capaz de, por sí sola, traducir el sentido de la siguiente poesía que le ha dedicado un admirador al personaje de Zutka, la colegiala. Si el poema dice:

“Los horizontes estallan como botellas/
La mancha verde crece hacia el cielo/
Me traslado de nuevo a la sombra de los pinos/
desde allí/
Tomo el último trago insaciable/
De mi primavera cotidiana.”

La traducción de Pepe a un lenguaje por él comprensible es la siguiente:

“Los muslos, los muslos, los muslos/
Los muslos, los muslos, los muslos,
los muslos, los muslos/
El muslo/
Los muslos, los muslos, los muslos.”

La exaltación del individuo por sobre la multitud

Esta es una de las ideas que atraviesa el *Diario*, una forma literaria que exalta, precisamente, el yo. Gombrowicz se declara cansado de los planteos del existencialismo y del marxismo, convencido de que su lucha individual por definir su propio yo es un aporte a la elaboración de una futura corriente de pensamiento, la que tendrá en cuenta al hombre singular:

“Ser un hombre concreto. Ser un individuo. No aspirar a la transformación del mundo en su totalidad, vivir en el mundo transformándolo solo en la medida en que me lo permiten las posibilidades de mi naturaleza. Realizarme de acuerdo a mis necesidades, unas necesidades individuales.

No quiero decir que aquel otro pensamiento –colectivo, abstracto–, de la Humanidad como tal, no sea importante. Pero hay que restituir el equilibrio. La más moderna corriente de pensamiento será aquella que descubra de nuevo el hombre singular.”

Decidido a situarse alejado tanto de la Europa existencialista y psicoanalizada como de los países gobernados según idearios colectivistas, Gombrowicz describe en 1954 la situación del mundo como si este fuera una fábrica donde se producen las más diversas ideologías. Como un paseante despreocupado, Gombrowicz detecta aquí y allá las deficiencias que cada “producto” presenta:

“Aquí tenemos el horno incandescente, en el cual se fabrican los existencialismos, aquí Sartre prepara con plomo fundido su libertad-responsabilidad. Allá, el taller de la poesía, donde mil obreros, sudando a mares y en medio de una carrera alucinante de cadenas de montaje y engranajes, trabajan materiales cada vez más duros con un cuchillo superelectromagnético cada vez más afilado; allí, en cambio, unas calderas sin fondo en las que bullen distintas ideologías, visiones del mundo y fes. Aquí tenemos la vorágine del catolicismo. Allá, más lejos, los altos hornos del marxismo; aquí, el martillo del psicoanálisis, los pozos artesianos de Hegel y las fresadoras fenomenológicas; después, las pilas galvánicas e hidráulicas del surrealismo o del pragmatismo. La

fábrica, gimiendo y precipitándose entre estrépitos y torbellinos, va produciendo instrumentos progresivamente más perfectos que a su vez sirven para perfeccionar y acelerar la producción, de tal modo que todo se vuelve cada vez más poderoso, más violento y más preciso. Pero yo me paseo entre estas máquinas y sus productos con gesto ensimismado, y por lo demás sin demasiado interés, igual que si me paseara por mi huerta, allá en el campo. Y de vez en cuando, al probar este o aquel producto (como si fuera una pera o una ciruela), me digo: Hm, hm..., un poco duro para mí. O bien: -Demasiado abundante para mi gusto. O bien: -Al diablo con esto, es incómodo, demasiado rígido. O también: -¡No estaría mal si no estuviese tan caliente!

Los obreros me lanzan miradas hostiles. ¡Acaba de aparecer un consumidor entre los productores!”

Así entonces, Gombrowicz declara que prefiere no identificarse con las consignas político-ideológicas de su tiempo, a las que considera demasiado cambiantes. Es que afirma que todo arte debería mantenerse alejado de cualquier slogan. “En las obras de arte –dirá– lo que más me gusta es esa misteriosa particularidad que hace que una obra, aun perteneciendo a su época, sea, sin embargo, producto de una persona singular que tiene su propia vida...”.

No obstante, a veces Gombrowicz duda –o hace creer que duda– y se pregunta qué hubiera sido de sí mismo si hubiese vuelto a su país para vivir bajo el socialismo. Así, imagina que, mientras transcurre el viaje de vuelta en barco, él debe efectuar la amputación de parte de lo que considera valioso para asumir “una sensibilidad y una insensibilidad nuevas”, según el dictado de su nueva fe. Así entonces, Gombrowicz imagina cuál sería la respuesta en caso de exponer ante un marxista sus dudas acerca de la necesidad de amputar parte de su yo:

“Tu yo ya ha sido formado anteriormente por las condiciones de tu vida, por el proceso de tu historia; eres tal como te ha creado y definido tu clase social explotadora, cuya conciencia está atada por el hecho de explotar, clase falseada en toda su relación con el mundo por el hecho de no querer y no poder admitir que ha sido hecha para chupar sangre ajena. Al reafirmarte en ese yo, solo te reafirmas en tu propia deformación. ¿Qué es lo que quieres

defender? ¿En qué obstinarte? ¿En este yo, que te han fabricado y que te mata la libertad de tu verdadera conciencia?

Un argumento perfecto y totalmente acorde a mi concepción del hombre, ya que sé con seguridad –y he intentado miles de veces expresar esta seguridad artísticamente– que la conciencia, el alma, el yo, son la resultante de nuestra situación en el mundo y entre los hombres. Esta es probablemente la idea central del comunismo, que yo divido en dos puntos, ambos muy convincentes. *Primo*, que el hombre es un ser plantado entre los hombres, es decir, que de su postura ante el mundo decide su postura ante los hombres. *Secundo*, que no nos podemos fiar de nosotros mismos, que lo único que puede asegurarnos la personalidad es precisamente la más aguda conciencia de las dependencias que la forman.

Pero, ahora ¡atención! ¡Sorprendámoslos con las manos en la masa! Comprobemos las cartas con las que se juega..., y descubriremos el insólito truco por el que toda esta dialéctica se convierte en una trampa. Porque este pensamiento dialéctico y liberador se detiene justo a las puertas del comunismo: se me permite poner en duda mis propias verdades mientras estoy del lado del capitalismo; pero este mismo autocontrol debe callar en el momento en que me encuentro en las filas de la revolución. Aquí la dialéctica cede paso al dogma, de repente, a causa de un giro asombroso, ese mundo mío relativo, móvil, confuso, se convierte en un mundo estrictamente definido, del que se sabe prácticamente todo, un mundo preciso. Hace un momento yo era problemático –pero ellos me han hecho así solo para que saliera más fácilmente de mi piel–, ahora que estoy con ellos debo volverme categórico. ¿Acaso no salta a la vista esta increíble hipocresía de cada comunista sin excepción, incluso de los más refinados intelectualmente? Porque mientras se trata de la destrucción de la vieja verdad, ese hombre nos fascina con la libertad del espíritu desenmascarador y el deseo de la sinceridad interior; pero, cuando seducidos por este canto, permitimos que nos conduzca a su propia doctrina ¡paf! Se cierra la puerta, y ¿dónde nos encontramos? ¿En un monasterio? ¿En el ejército? ¿En la iglesia? ¿En una organización? En vano intentarías ahora buscar nuevos departamentos que deformen tu nueva conciencia.

Tu conciencia ha sido liberada y a partir de este momento te conviene tener confianza. Tu ‘yo’ se ha convertido en un ‘yo’ garantizado, digno de confianza.”

Gombrowicz considera, además, que los polacos tuvieron que enfrentar la instauración del colectivismo sin una preparación histórica adecuada que los ayudara a superar los deseos de una vida individual:

“...de modo que hoy muchos sencillamente no saben cómo ser ellos mismos de una manera honesta, respetable y vital, cómo permanecer fieles a sí mismos sin apuntarse a ninguna bandera y sin buscar amparo en el sistema, en el dogma, en la fe. Son impotentes y están humillados. Bien, pues yo afirmo que hay que elaborar un estilo de vida individual tan extremo que les permita resistir a la presión.”

Esta afirmación de Gombrowicz efectuada en 1956 hace pensar en el desarrollo artístico que consiguieron en la Polonia pro estalinista tanto Tadeusz Kantor como Jerzy Grotowski: tal como recomendaba Gombrowicz, ambos diseñaron un estilo de vida y de creación individual al extremo, que supo sortear la censura. Es cierto que ese mismo año comenzaba el Deshielo polaco, el cambio de dirigencia que auguraba una mayor libertad. Pero esto duró muy poco. En ese mismo año de 1956, Kantor ya había conseguido viajar a París y, atraído por el surrealismo y las vanguardias informalistas, introdujo con su obra y su prédica lo que Hitler y Stalin, de estar vivos entonces, hubiesen llamado arte degenerado.

En el caso de Grotowski, en 1956 acababa de llegar de Moscú, becado para estudiar dirección teatral según el canon instituido en la Unión Soviética. Ya al año siguiente comenzaría su carrera profesional. Y su forma de protegerse de un entorno políticamente condicionante lo llevó a producir en un ámbito monacal, junto a un grupo de actores, unos espectáculos que, una vez conocidos en el resto de Europa, marcaron un antes y un después en la práctica teatral.

Siguiendo con el tema del individualismo, Gombrowicz, en su *Diario* se declara imposibilitado de sostener el mundo sobre sus espaldas, tras lo cual rechaza la idea de la búsqueda de la igualdad, la justicia y el amor universales. Lo que le ocurre, según explica, es que con el fracaso del socialismo, de la democracia y los discursos científicos, solo encuentra una salida en la

existencia cotidiana personal. Claro que Gombrowicz sabe que puede parecer reaccionario o cínico, sin embargo escribe en 1958:

“¡Estrecharme! ¡Limitarme! ¡Vivir solo con lo mío! ¡Quiero ser concreto y privado! ¡Estoy harto de las ideas que me obligan a preocuparme por la China! ¡Jamás he visto la China, no la conozco, no he estado allí! ¡Basta ya de órdenes que me exigen ver un hermano en un hombre que no es mi hermano! Quiero encerrarme en mi círculo y no llegar más lejos de lo que me permite mi vista. ¡Destrozar esa maldita ‘universalidad’ que me ata más que la más estrecha de las cárceles y salir a la libertad de lo Limitado!

Tomo nota de este deseo mío, hoy, en Tandil.”

Asimismo, llega a la conclusión que la moral es imposible “porque la moral tiene que ser la misma para todos, pues en caso contrario, se vuelve injusta, es decir, inmoral”. Para afirmar esta idea, narra en su *Diario* una anécdota sucedida en la playa, en Necochea, en la costa de la provincia de Buenos Aires. Gombrowicz observa sobre la arena a unos escarabajos que “pululan laboriosamente” y, muy cerca suyo, uno de ellos, patas para arriba, que intenta darse vuelta. Dándose cuenta de lo imposible de su cometido, Witold lo ayuda a apoyarse nuevamente en sus patas. Pero entonces observa que un poco más allá, otro escarabajo se debate en las mismas condiciones que el que acaba de salvar.

“¿Has hecho feliz a uno y el otro ha de sufrir? Cogí una ramita, alargué la mano y lo salvé”, continúa el relato. Pero al ver que había otros tantos en iguales condiciones, Gombrowicz considera: “¿Tenía que convertir yo mi siesta en un servicio de urgencias para escarabajos agonizantes?”. Así y todo, sigue asistiendo a los insectos, razonando de este modo: “Una vez empezado el salvamento, no tenía derecho a detenerme en un punto arbitrario”. Finalmente describe su conclusión:

“tenía que llegar el momento en que diría basta y tenía que haber un primer escarabajo al que no salvaría. Pero, ¿cuál? ¿Cuál? ¿Cuál? A cada momento me decía este y lo salvaba sin poderme decidir a esa arbitrariedad terrible, casi abyecta, pues ¿por qué razón este, por qué precisamente este?”.

... “¡La cantidad! ¡La cantidad! Tuve que renunciar a la justicia, a la moral y a la humanidad, porque me venció la cantidad. Eran demasiados”. Sí, llega un momento en que frena y hay un bicho al que decide no salvar. “¿Por qué ese único tiene que pagar por el hecho de que sean millones?”.

La necesidad de poner el foco sobre el propio yo mientras toma distancia de la multitud, actitud tan defendida por Gombrowicz es una de las razones por las cuales su obra está siempre enmarcada en la autoficción. Y esta presentación del propio autor como personaje implica, naturalmente, una duplicación de sí mismo.

Pero a la vez, los personajes de las obras de Gombrowicz siempre tienen la necesidad de duplicarse en otros como una forma de encontrar en el pensamiento o en el accionar de ese otro lo que no pueden decir o hacer por sí mismos. “La misma idea encarnada en otro cuerpo”, diría Gombrowicz. Habría allí, entonces, un fenómeno de reduplicación del propio autor.

Este recurso se hace notable en la dupla del protagonista de la novela *Ferdydurke*, Pepe Kowalski y Polilla. El primero es, claramente, el propio Gombrowicz dado que en las primeras páginas dice haber escrito un libro de relatos llamado, precisamente, *Memorias del tiempo de la inmadurez*. Polilla representa todo lo que Pepe no se anima a decir o hacer. En el último capítulo, Pepe se declara esclavo de Polilla, a quien reconoce como a su dueño.

Similar identificación siente el mismo Pepe –según se dijo, álgter ego de Gombrowicz– con el personaje de Kotecki, quien afirma en clase que no puede encontrar belleza en la poesía de Julius Slovacki (uno de los poetas polacos más representativo del período romántico) ni tampoco puede encontrar poesía en el estudio del latín. En tanto repite: no puedo, no puedo, no puedo... los demás compañeros admiten que les sucede lo mismo “y un general nopodermiento empezó a amenazar de todos lados”.

De modo que Gombrowicz se despliega a sí mismo en más de un personaje que porta sus propias ideas. Al refractarse en el prisma de los otros se produce “el sufrimiento simétrico de la analogía y el analógico sufrimiento de la simetría”, como diría el autor.

Hay dobles en todas las piezas teatrales de Gombrowicz. Enrique y Pepe, en *El casamiento*, constituyen una dupla desde el inicio de la obra:

“**PEPE:** ¿Para qué necesitas a Dios, si me tenés Aquí a mí?
¿No ves que soy como vos?
Al diablo con las pesadillas, si nosotros Somos de carne y yo soy como vos.
ENRIQUE: Y si vos sos como yo y yo como vos, ¡Ah! ¡Qué importa!
¡Qué bien caíste aquí, Pepe! Con vos acá es diferente.”

En *Opereta*, Agenor y Firulet se miran mutuamente como si fuera uno el espejo del otro, dado que están en competencia. En *Yvonne, princesa de Borgoña*, el mecanismo es otro: el Príncipe Felipe mide el peligro que representa la otredad manifiesta de Yvonne y elabora un pacto con toda la corte para lograr su eliminación. Así, todos actúan en bloque contra ella, quien se convierte en chivo expiatorio. Entonces, el banquete se convierte en rito sacrificial y la corte reestablece así su antigua condición.

En la novela *La seducción*, nuevamente aparece Gombrowicz como personaje, junto a Fryderyk, amigo con el cual actúa en espejo, compartiendo tanto el rechazo por el heroísmo nacional polaco y la Iglesia como la fantasía de convertirse en dos adultos lascivos que propician la unión física de dos jóvenes que, finalmente, termina en tragedia.

También en *Cosmos*, la última novela de Gombrowicz, hay dos personajes que parecen hermanados, León y Witold, nuevamente, álter ego del autor. León finge estar loco para estructurar libremente su propio cosmos a partir de diversos rituales, los cuales atraen a Witold con extraña fuerza, como si se tratara de algo propio:

“... sus actos se encadenaban extrañamente a los míos, debía haber algo en común entre nosotros... pero, ¿en qué consistía ese algo...? ¿Tal vez me acompañaba, me empujaba, me dirigía? A momentos tenía la impresión de colaborar con él, como si se tratara de un parto difícil –como si entre los dos debiésemos parir algo–...”

En la novela *Trans-Atlántico*, el protagonista llamado, precisamente, Gombrowicz, es quien narra en primera persona los acontecimientos. Y cuenta cómo sucede la aparición de su doppelganger (en alemán, “el que camina al lado”) doble fantasmático usual en la mitología nórdica que suele representar la parte oscura de un individuo. Así, el protagonista encuentra a Gonzalo, un

personaje que vive su homosexualidad sin ninguna contradicción ni culpa, algo que Gombrowicz-personaje no puede permitirse.

Hay que recordar que el protagonista de *Trans-Atlántico*, harto de estar en una recepción, decide evadirse poniéndose a caminar en el mismo salón. Enseguida ve a otro que realiza sus mismas acciones, que lo copia, hasta que ambos salen a la calle. Horrorizado y complacido a la vez, Gombrowicz reconoce en Gonzalo al “Hombre que siendo Hombre no quiere ser Hombre y corre detrás de los Hombres y los Persigue como un obseso y a todos los Hombres adora, ay, y con los Hombres se excita (...)”. Y luego concluye: “Al ver aquellos labios que a pesar de ser Masculinos sangraban *rouge* femenino, no pude tener la menor duda de que el destino me había unido con un Puto”.

Si bien está refiriéndose con la palabra “hombre” a toda la humanidad, es interesante la manera en que Gombrowicz describe la sensación de desdoblamiento en su *Diario* :

“En una ocasión estuve explicando a alguien que, para sentir la importancia verdaderamente cósmica que tiene para el hombre otro hombre, hay que imaginarse lo siguiente: estoy completamente solo en un desierto; jamás he visto a nadie, ni tampoco adivino la posibilidad de la existencia de otro hombre. De repente, en mi campo de visión aparece un ser análogo, sin embargo no soy yo –la misma idea encarnada en otro cuerpo, alguien idéntico y sin embargo extraño–, y experimento al mismo tiempo una maravillosa plenitud y un doloroso desdoblamiento. Pero por encima de todo domina esta revelación: que me he convertido en un ser ilimitado, imprevisible para sí mismo, multiplicado en todas sus posibilidades por esa fuerza extraña, fresca y sin embargo idéntica que se me acerca como si yo mismo me acercase desde el exterior.”

En el cuento *Yo y mi doble* (el texto forma parte del Cap.VI), el personaje narrador despierta de un sueño durante el cual había sentido la nostalgia de la plenitud perdida para verse, al despertar, efectivamente instalado en la rigidez de la edad madura. En realidad, el relato sigue fielmente el comienzo de *Ferdydurke*, salvo que el protagonista de la novela tiene 30 años y el del cuento ya es un adulto mucho mayor. Así, ambos personajes (Pepe y este) se preguntan acerca de cómo compensar el tiempo que transcurre. Pepe decide ponerse a

escribir (hasta que irrumpe el profesor Pimko y lo “rapta” y lo lleva a la escuela) en tanto que el personaje de *Yo y mi doble* se pregunta si no debería mejorar la calidad de su trabajo, o sacrificar su vida en pos de un ideal o duplicarse en un hijo. En esos pensamientos está, cuando un espectro aparece en su habitación. Primero cree que se trata de la patria que viene a buscarlo, luego piensa que es la representación de la humanidad o del amor. Finalmente se da cuenta de que no es otro sino su propio doble.

El personaje observa a su otro yo agigantando cada detalle, haciendo un inventario de sus defectos físicos y morales. Hasta que el punto de vista cambia y es el espectro quien observa fijamente al protagonista. Y a pesar de que este siente que esa mirada lo reaviva porque lo está animando a que se manifieste según su propia realidad interna, finalmente termina escupiendo al espectro, causando su desaparición. Entonces comprende que lo que menos quiere es ser él mismo sino trasladar la fuerza de su yo a un rol cualquiera, aún el más insignificante.

Allí Gombrowicz expresa una idea que suele repetir: muchas veces se acciona de un modo insensato y, cuando se tiene enfrente la posibilidad de un cambio efectivo, fuerzas oscuras intervienen para que el sujeto accione de modo inexplicable y termine arruinando su oportunidad.

La repetición es otra forma de duplicidad. “Cuando escribo, tengo una tendencia a las ritualizaciones que se realiza, sobre todo, por medio de las repeticiones”, afirma Gombrowicz en conversación con Piero Sanabrio y Dominique De Roux, en 1968. Explica entonces:

“Por la repetición de un acto de conciencia, completamente habitual al principio, se llega a dar una importancia terrible a una cosa que, en realidad, no tiene aspecto de ser importante. Así es como esta emboscada de la conciencia tiene, textualmente, una gran importancia en mis libros. Yo empiezo un libro, y digamos que, de repente, una mesa, escribo sobre una mesa... refiriéndome a una mesa, ¿comprende? Pero tal vez esa mesa vuelva a salir en la página siguiente. Si sale de nuevo me veo obligado a mencionarla otra vez. Y así, de golpe, toda la historia se concentra en torno de esa mesa. Al principio, cuando escribo, todos los elementos son más o menos iguales. Pero luego uno de ellos comienza a cobrar fuerza y, cuando más fuerte se hace, tiene todas las probabilidades de llegar a ser aún más fuerte. Y eso es lo que se describe en

Cosmos, por ejemplo, donde las cosas se organizan así. Usted mira la lluvia, luego observa otra lluvia, pero ya que ha visto antes una, esta lluvia le parece más significativa, etc. Llega hasta cinco o seis lluvias, y entonces eso aumenta y estalla.”

El sueño, el despertar y sus efectos

El sueño y el despertar están muy presentes en los escritos de Gombrowicz.

Ya se vio que *Ferdydurke* da comienzo con el despertar del protagonista, esquema que también sigue de cerca el cuento *Yo y mi doble*. En ambos personajes se genera, al despertar, una voluntad de salir de la esfera del pensamiento y de poner manos a la obra.

Pero en *Opereta*, el sueño y el despertar tienen otras implicancias. En su adormecimiento, Albertina siente el toque de una mano... Sucede que el conde Agenor se ha enamorado de ella y es por esto que envía a un joven delincuente a que le robe algo de su propiedad mientras está dormida, para que él pueda intervenir y, al restituírle lo robado, sin transgredir las reglas sociales, podrá presentarse como corresponde. Así lo explica el propio Gombrowicz:

“Pero ¿Qué ocurre? Albertina ha sentido en el sueño la mano del rufián y sueña que es un toque no relacionado con el robo sino con el amor... que no busca un medallón sino su cuerpo. A partir de ese momento, la excitada y transfigurada muchacha soñará con la desnudez... y no cesará de adormecerse para sentir de nuevo ese roce que desnuda...”

Agenor, por el contrario, no piensa en desvestirla sino en vestirla en las casas de alta costura. ¿Qué clase de sueño es el que experimenta Albertina? ¿Cómo entender su despertar sino como una revelación del inconsciente? Pareciera que en ella el acto de volver en sí no está vinculado a la claridad o a la iluminación, sino a un estado ambiguo de cierta opacidad. Y desde esa región de lo inexplicable, ella puede tomar contacto con un anhelo desconocido hasta el momento, el de la libertad extrema que implica el deseo de conquistar la desnudez total. Pura Inmadurez.

La vestimenta, ya se sabe, está en la órbita de la Forma.

Lacan dice que “nos despertamos para seguir soñando en la realidad” y,

más aun, en su obra tardía dirá que, en realidad, “nunca nos despertamos”. Esta parece ser la experiencia de Enrique, el protagonista de *El casamiento*, quien duda constantemente si está viviendo una pesadilla.

Al volver del frente de batalla, el protagonista no sabe si es el poder del sueño o de su fantasía consciente el que produjo una completa transformación en su casa y en sus seres queridos, como se verá más adelante. El propio Gombrowicz, según lo menciona en *Testamento*, iba escribiendo el texto a tientas, como descubriendo la lógica del sueño:

“Iba por la mitad del segundo acto y seguía sin saber lo que quería. Y se me antojaba que la creación bamboleanante, como ebria, o sonambúlica o demente, de mi *Missa solemn*, a partir de los cortocircuitos de la Forma, de sus conexiones y combinaciones, de sus rimas y ritmos internos, se correspondía con el devenir de la historia, la cual avanza asimismo como ebria y sonámbula.”

Luego agrega:

“Aquí todo se está creando continuamente, Henryk crea el sueño y el sueño crea a Henryk, la acción también se está creando continuamente a sí misma, los hombres están creándose los unos a los otros mutuamente y el conjunto avanza hacia unas soluciones desconocidas.”

Cuando Gombrowicz asegura en el *Diario* que él se expresa con una mayor desenvoltura en sus novelas, cuentos o piezas teatrales está hablando de la trasposición de planos que logra cuando los personajes y situaciones no se rigen por la lógica de la vida corriente. Ya se verá que, según su técnica literaria resulta indispensable entrar en la esfera del sueño para comenzar a escribir. En este fragmento del Diario habla acerca de la modalidad expresiva que él detecta en los sueños:

“Nada en el aire, ni siquiera los más inspirados misterios de la música puede igualarse al sueño. ¡La perfección artística del sueño! ¡Cuántas lecciones nos da este maestro nocturno a nosotros los fabricantes diurnos de sueños, a los artistas! En el sueño todo está cargado de un sentido terrible e inescrutable, nada es indiferente,

todo nos alcanza con más profundidad y más íntimamente que la más ardiente pasión del día; de ahí la lección de que el artista no puede limitarse al día: tiene que penetrar en la vida nocturna de la humanidad y buscar sus mitos y símbolos. Y también: el sueño destruye la realidad del día vivido, extrae de ella migajas, fragmentos extraños, y los compone absurdamente en un dibujo arbitrario; pero para nosotros este absurdo constituye justamente el sentido más profundo; preguntamos en nombre de qué ha sido destruido nuestro sentido normal, y con la vista clavada en el absurdo como en un jeroglífico, intentamos descifrar su razón, de la cual se sabe que existe... 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. Y el sueño pone de manifiesto toda la idiotez de aquella exigencia que le imponen al arte algunas mentes demasiado clasicistas, según la cual el arte debería ser 'claro'. ¿Claridad? Su claridad es la claridad de la noche, no la del día. Su claridad es exactamente igual a la de una linterna, que extrae de la oscuridad un objeto, sumergiendo todo lo demás en unas tinieblas aún más profundas. El arte debería ser –fuera de los límites de su luz– oscuro, como el oráculo de la pitonisa, de rostro velado, reticente, centelleante con múltiples sentidos y más amplio que cualquier sentido.”

Escándalos públicos

Fueron muchos los escándalos protagonizados por Gombrowicz, la mayor parte de ellos, relacionados con su obsesión por defenestrar las costumbres de la cultura instituida y las autoproclamadas élites intelectuales. En su primera visita a Tandil, en una reunión en el Ateneo Rivadavia, centro de la intelectualidad local, ante la discusión de los animadores culturales de la ciudad –algunos ligados a un socialismo genérico, otros, al catolicismo– Gombrowicz quedó encantado al desconcertar a los allí presentes proclamando la idea de que no todos necesitan de las buenas intenciones de una vida cultural de biblioteca.

“Empiezan a hablar todos a la vez. Pero ¿De qué? De sus propios problemas, de que a la última conferencia no ha venido casi nadie, de que hay que traer a la gente a la fuerza, de que aunque Fulano sí que viene, en seguida se duerme, de que la mujer del doctor se ha ofendido... Aparentemente me lo dicen a mí, pero en realidad hablan entre ellos, se quejan, gimen, seguros por lo demás de mi aprobación de escritor, seguros de que yo, en tanto escritor, compartiré plenamente las amarguras de su ‘trabajo en pro del pueblo’ y su ‘trabajo en el campo de...’. De repente Tandil se me sube a la cabeza; ese contenido rancio, primario y burdo de una vida modesta y limitada que ellos siguen como si siguieran una vaca, con aburrimento y para la eternidad..., concretizados en ella para siempre.

–¡Dejen vivir a la gente! –digo.

–Pero...

–¿De dónde han sacado que todo el mundo tiene que ser inteligente e ilustrado?

–¿Cómo?

–¡Dejen a los brutos en paz!

Han caído las palabras bruto y, peor aún, vulgo, por las cuales me he vuelto aristocrático. Ha sido como si les hubiese declarado la guerra. Me he quitado la máscara de cortesía.

Ahora son ellos quienes se han vuelto prudentes.

–¿Usted niega la necesidad de una instrucción general?

–Por supuesto.

–Pero...

–¡Abajo con la enseñanza!

(...) Mi alma a veces se configura de forma turbia y confusa..., con cualquier clase de incidentes. Ese encuentro con ellos en la biblioteca, de hecho nada especial, actuó empero como un catalizador. Ahora los papeles están más claramente repartidos. Soy un aristócrata. Me he revelado como un aristócrata. Soy un aristócrata en Tandil..., que por eso mismo se ha convertido en la encarnación de la vulgaridad provinciana.”

Otro de sus exabruptos ocurrió en Montevideo, cuando Gombrowicz y su joven amigo tandilense Jorge Di Paola (Dipi) concurren a una conferencia del

escritor Max Dickman, evento que, en la Asociación de Escritores, coordinaba una poeta uruguaya, Paulina Medeiros, conocida de Gombrowicz:

“Nos presentamos a mitad de la conferencia. Dickman habla de sus veinticinco años de trabajo literario. En la sala, escritores uruguayos –ni una cara interesante–, la cortesía, la banalidad y el aburrimiento flotan en el aire. Noto cómo la vista de un cenáculo de literatos empieza –igual que siempre– a excitarme. Soy alérgico a los escritores en grupo, en su aspecto gremial; cuando veo a ‘colegas’ unos junto a otros, me mareo. No sé si sabré explicarme, pero el sentido de la palabra *escritor*, en América del Sur, es probablemente más estúpido que en cualquier otro lugar; aquí, esta profesión nada en una salsa especial, pomposamente falsa, grandilocuentemente cordial, rancia y dulzona. Y esa ridiculez que emana de los escritores me hace reír. Ha acabado. Se levanta Paulina Medeiros y anuncia que por una feliz circunstancia la Asociación tiene el placer de tener consigo a otro escritor extranjero, Gombrowicz, a quien saludamos, etc. –Y ahora quizás el señor Gombrowicz quiera decirnos algo... Silencio. Expectación. Confieso que no me he comportado muy correctamente. En lugar de pronunciar unas palabras amables, de decir que les saludo, etc., le digo a Paulina: –Bien, Paulina, ¿pero de hecho qué es lo que he escrito? ¿Cuáles son los títulos? Pregunta mortal, porque en América nadie sabe nada de mí. Consternación. Rubor y balbuceos de Paulina, totalmente desconcertada. Dickman acude en su ayuda: –Yo sé, Gombrowicz publicó una novela en Buenos Aires, traducida del rumano, no, del polaco. *Fitmurca...* no, *Fidafurca...* Yo, con un frío sadismo permanezco sentado sin decir nada.”

En su *Diario*, Gombrowicz describe otra velada, esta vez en un restaurante montevideano, en homenaje a un tal profesor R. quien había recibido un premio por una colección de ensayos:

“A continuación se levanta otro poeta y suelta un poema en homenaje al profesor. Aplausos. Solo entonces tomo conciencia de una cosa extraña, tremenda, sacada ya no de Dickens, sino de

Chesterton: todos los allí presentes, unos cincuenta, eran poetas, y cada uno de ellos iba a pronunciar un poema en homenaje al profesor R. (quien, con tacto y discreción, daba a entender que él no tenía importancia, que lo fundamental era la poesía). Llamé, pues, al mozo para que me trajera dos botellas de vino, una de blanco, otra de tinto, y empecé a mamar de ambas. Mientras tanto, los poetas recitaban, R. radiaba, flotaba en el aire un espíritu angelical junto con todas las virtudes practicadas en semejantes casos: modestia, discreción, y también nobleza, todo salido directamente del alma y del corazón, como extraído de los más dulces sueños poéticos de una tía vieja: ‘bello’ y ‘puro’. Cuando un poeta acababa, le apretaban la mano y gritaban: ‘¡Bravo!’. Pero cuando al final una gordinflona que esperaba con impaciencia su turno se levantó de un salto y, balanceando su busto a derecha e izquierda y agitando los brazos, se puso a emitir nuevos manojos de rimas nobles, yo, con el tinto y el blanco ya en el cuerpo, no aguanté más y solté una carcajada tras la espalda de Dipi, quien también soltó una carcajada, pero no tenía delante ninguna espalda donde esconder la cara, y estalló y se rió a mandíbula batiente a la cara de todos los reunidos. Indignación. Miradas. Pero he aquí que se levanta el venerable laureado y suelta el discurso: que no se ha merecido todo esto, aunque quizás sí que se lo ha merecido, pero más bien no se lo ha merecido, aunque tal vez un poquito se lo haya merecido... Conmoción. Aplausos. El ángel-presidente-poeta da las gracias y enciende los ánimos... El ambiente se vuelve tan sublime y tan dulce, que Dipi y yo ahuecamos el ala por la puerta más próxima, tambaleándonos, ¡borrachos como cubas, totalmente en pedo!”

Acto seguido, Gombrowicz afirma que, si los uruguayos allí presentes hubiesen tenido la oportunidad de describir lo que había ocurrido aquel día, seguramente hubiesen dicho que un presumido escritor europeo había hecho burla de la frescura de la poesía uruguaya. Cuando en realidad, según Gombrowicz, el único que destilaba frescura con su comportamiento había sido él, ya que aquellos poetas no eran más que “una pandilla de vivos fabricando un falso ambiente de adoración mutua”.

En este fragmento de *Trans-Atlántico*, Gombrowicz ridiculiza un encuentro de escritores en Buenos Aires:

“—¿Así que ya salió la revista?

—A mí me pagaron 50 pesos por ese artículo.

—¿Cómo estás, cómo estás?

—¿Qué hay de nuevo?

—¿Cuánto costó aquel terreno?

—Yo me compré calcetines.

De pronto, todos levantaban los brazos, se llevaban las manos a la cabeza y exclamaban:

—¡Pero qué estamos diciendo! ¡Ay! ¿Por qué no sabemos Hablar?

¡Ay! ¡Por qué no nos Respetamos y nos Honramos a nosotros mismos? ¡Ay! ¿Por qué esta chatura, por qué esta chatura?

Y entonces saltaban uno hacia otro, haciéndose los Honores, se decían unos a otros ‘Maestro, maestro’ y ‘Gran Escritor’ y ‘¡Qué Gloria!’. Pero, de pronto, sus conversaciones volvían a apagarse y, de nuevo, distraídos, volvían a observar sus propios Calcetines.

—¿Salió ya la Revista?

—Acabo de comprar Azulejos...

—He publicado un nuevo Libro de Poemas...”

Como se ve, Gombrowicz no deseaba tener contacto con ciertos escritores, tal vez para ahorrarse el trabajo de discutir consignas o teorías que no eran de su interés. En cambio, sentía como colegas suyos a los que no reconocen jerarquías. Así, Gombrowicz escribe en su *Diario* acerca del muchacho tandilense a quien considera un colega suyo, al igual que los integrantes del grupo de Dipi y Colimba:

“También soy colega de Cox, un chico largo y flaco de diecisiete años que tiene algo de botones de un hotel de gran ciudad...: familiaridad con todo y experiencia de todo, la más perfecta falta de respeto que jamás haya visto, una tremenda mundología, como si hubiese llegado a Tandil directamente de Nueva York (sin embargo, nunca ha ido siquiera a Buenos Aires). A este no le va a impresionar nada..., posee una incapacidad total de sentir cualquier jerarquía y un cinismo que consiste en saber guardar

una apariencia amable. Es una sabiduría proveniente de la esfera inferior, la sabiduría de un pillo, de un vendedor de periódicos, de un ascensorista, de un mozo de recados, para quienes la ‘esfera superior’ tiene valor en la medida en que se le puede sacar dinero. Churchill y Picasso, Rockefeller, Stalin, Einstein son para ellos caza mayor que desplumarían hasta la última propina si los pillaran en el hall del hotel... y semejante actitud hacia la Historia en este chico me tranquiliza y hasta me alivia, me proporciona una igualdad más auténtica que aquella otra, hecha de consignas y teorías. Descanso.”

EL SENTIDO DE LA ESCRITURA

EL SENTIDO DE LA ESCRITURA

¿Para qué escribir?

Gombrowicz tenía la costumbre de explicar su obra para prevenir cualquier malentendido entre sus lectores y, especialmente, entre los críticos literarios y editores. Por este motivo es que procuraba escribir prólogos y metódicas explicaciones en su *Diario* con la idea de “tomar al lector de la mano” para llevarlo por la senda “correcta” y así impedir especulaciones interpretativas para él erróneas.

Dice Gombrowicz en su prólogo a *La seducción*, que al escribir comienza a explotar las posibilidades de un tema, tarea esta que lo lleva a desarrollar situaciones ínfimas o abstractas, las cuales, él sabía bien, dejaban perplejo al lector.

También quiso dejar en claro cuáles eran los objetivos de su tarea de escritor. En base a sus manifestaciones se podría decir que Gombrowicz escribía:

- para desenmascarar todo fingimiento, propio o ajeno
- para reafirmar el yo y reinventarse a sí mismo
- para hacer coincidir el arte con la vida

En cuanto al objetivo de escribir para desenmascarar todo fingimiento, Gombrowicz estaba convencido de que el artista no debía ocultar que aspiraba a subirse al pedestal de la fama y el reconocimiento. Obviamente, lo decía por experiencia propia. En su *Diario* escribe: “hay que poner las cartas boca arriba. Escribir no es otra cosa que una lucha del artista contra los demás, por su propia celebridad”.

Gombrowicz buscaba forjarse su propia forma inmadura pero también buscaba no generar malos entendidos:

“Me gustaría que se viera en mí lo que yo sugiero. Me gustaría imponerme a los hombres como personalidad para luego quedar sometido a ella el resto de mi vida.”

Observador implacable del fingimiento que lo rodeaba, hasta un inocente baile de fin de año le sirve a Gombrowicz para desmenuzar la realidad con su mirada atenta y crítica. Así describe a comienzos de 1954 lo que observa en algún salón de Buenos Aires, conformando un cuadro que parece salido de una escena de *El casamiento*, cuando los personajes bailan. Una sucesión de escorzos expresionistas dignos de una obra del pintor belga James Ensor:

“¡Qué baile! Baile de panzas, baile de calvas regocijadas, baile de rostros marchitos, baile de cotidianidad cansina y corriente que se divertía en día de fiesta, baile de grisura e infirmitad. Lo cual no quiere decir que ese público fuese peor que cualquier otro, pero era por lo general gente mayor, al fin y al cabo se trataba de una humanidad normal y corriente con su inevitable miseria, y esta miseria se pavoneaba de sí misma desvergonzadamente entre saltos, y estos saltos, privados de música, resultaban ser algo descaradamente blasfemo, horriblemente pagano y salvajemente libertino... Parecía como si hubiesen decidido conquistar y poseer a la fuerza la Belleza, la Broma, la Elegancia, la Alegría, y que, poniendo en el baile todos sus defectos y toda su vulgaridad, creasen todos ellos una figura saturada de baile y alegría... a la que no tenían derecho y que, a decir verdad usurpaban. Pero ese frenético anhelo de encanto, al llegar a su paroxismo, de repente arrebatava un signo de vida a la melodía: aquellas pocas notas felices que al unirse con el baile lo santificaban por un instante, tras lo cual se reanudaba la colaboración salvaje, oscura y sorda y sin Dios de unos cuerpos agitados y arrastrados por su propio ímpetu.”

Por otra parte, el hacer coincidir el arte y la vida fue uno de los ideales de Gombrowicz. Lamentablemente, según él mismo comenta en 1953 en su *Diario*, debió abandonar la experimentación literaria que practicaba por entonces, dado que pasó a escribir los domingos y los días festivos porque necesitaba continuar con su trabajo en el Banco Polaco. “No se puede ser una nulidad toda la semana para ponerse a existir el domingo”, se lamentaba.

En ese sentido, el *Diario* lo salva, porque le permite existir, al menos, como una especie de periodista-comentarista de sus propias vivencias. “Pervive en mí la convicción de que el escritor que no sabe escribir de sí mismo es incompleto”, afirma.

Sin embargo, nada le quita la amargura que siente al darse cuenta de que su obra no gozará de la aceptación que esperaba de sus connacionales: esta desazón lo hace sentirse descartado en “el basurero de las posibilidades polacas no aprovechada”. Como es de imaginar, Gombrowicz soñaba con desenmascarar el fingimiento de la sociedad polaca en su conjunto:

“(…) Nací para desenmascarar su juego. Mis libros no tienen por objeto decirles: sean quienes son, sino: fingen que son quienes son. Quisiera que se volviese fecundo en ustedes precisamente aquello que consideraron totalmente estéril y hasta vergonzoso. Si tanto odian el histrionismo es porque lo llevan adentro; para mí constituye la clave de la vida y de la realidad. Si les repugna la inmadurez, es porque la llevan dentro; para mí la inmadurez polaca marca toda mi actitud ante la cultura. Por mi boca habla la juventud de ustedes, su deseo de diversión, su huidiza flexibilidad e indefinición —justamente lo que odian, lo que rechazan—; en mí se libera el polaco oculto, su álgido ego, el reverso de su medalla, la cara de su luna invisible hasta ahora. ¡Cómo me gustaría que se convirtieran en actores conscientes de su actuación!”

Así, Gombrowicz disfruta convirtiéndose en personaje de su propia obra, según aclara en el prólogo de su novela *Trans-Atlántico*:

“(esta novela) es un poco de todo: una sátira, una crítica, un tratado, un divertimento, un absurdo, un drama... pero nada de esto en forma exclusiva, porque, en definitiva, no es otra cosa sino yo mismo, ‘mi vibración’, mi desahogo, mi existencia.”

Ya se dijo que *Trans-Atlántico* había sido escrita en 1947, mientras su autor trabajaba en el Banco Polaco, y que esta novela apuntaba a convertirse en la memoria de los primeros años de Gombrowicz en Argentina. Allí vuelve a desarrollar sus ideas acerca de la Forma y la Inmadurez pero en este caso, aplicadas a las relaciones entre un individuo y la nación a la que pertenece, la cual se encuentra en estado de guerra. Obviamente, lo hace basándose en sus propias experiencias y convicciones.

El carácter profundamente antifilicida de *Trans-Atlántico* no solamente habla de la necesidad de renovar las expectativas de su país sino que también implica una postura antibélica. Ridiculizado, el personaje del representante de Polonia en Argentina vocifera en una reunión:

“Es también un deber de la Legación no dejar pasar la ocasión, sino mostrar a todos nuestro Heroísmo, porque nuestro Heroísmo se sobrepondrá al enemigo; el Heroísmo, el inexpugnable

Heroísmo de nuestros Héroes, aterrorizará a las fuerzas infernales que temblarán y cederán ante nuestro Heroísmo. Se levantaron todos de un salto y gritaron, primero el Ministro, después el Coronel y por último el Consejero: ¡Viva el Héroe y Viva nuestro Heroísmo! ¡Viva nuestro Heroísmo!”

Precisamente, es con un fragmento de esta novela que en 1951 aparece el nombre de Witold Gombrowicz por primera vez en la revista *Kultura*, debutando así como escritor polaco emigrado. Era de esperar que muchos continuaran echándole en cara que su estadía en Buenos Aires traducía una falta a sus deberes patrióticos. Gombrowicz se exaspera en 1954:

“¡Cobardía! ¡Falta de patriotismo!
¡Cosa extraña! *Trans-Atlántico* es la obra más patriótica y más valiente que he escrito jamás. Y es precisamente esta la que me acarrea las acusaciones de ser un cobarde y un mal polaco.”

Lo que Witold no tomaba en cuenta es que, un polaco educado a la manera tradicional no podía leer su novela sin escandalizarse. En las primeras páginas, un Gombrowicz que es también el personaje narrador, una vez que decide no volver para que no lo manden a la guerra, abandona el barco y, ya en tierra proclama un discurso en el cual, además de declarar el derecho a su propia independencia, maldice el tradicional amor a la patria, en tono burlón y desafiante. Todo muy difícil de digerir para aquellos lectores:

“—¡Volved, compatriotas, marchad, marchad a vuestra Nación!
¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación!
¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato!
¡Marchad, marchad para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada! ¡Marchad a esta Santa babosa para que os vuelva más moluscos! El barco había dado ya la vuelta y se alejaba, y yo seguía aún diciendo: ¡Volved a nuestra Demente, a vuestra Loca y Santa y ay, tal vez Maldita aberración para que con sus saltos y sus locuras os Torture, os

Atormente, os inunde de sangre, os ensordezca con sus gritos y rugidos, os martirice con su Suplicio, así como a vuestros Hijos y a vuestras mujeres, hasta la Muerte, hasta la Agonía, y que Ella misma en la agonía de su Demencia os enloquezca, os perturbe! Una vez pronunciada esa Maldición, di la espalda al barco y entré en la Ciudad.”

Pero el personaje de Gonzalo de esta misma novela también deconstruye el mito nacional polaco del sacrificio, el honor y la valentía. Dado que el Gombrowicz - personaje narrador - quien ya había soltado el discurso precedente - estaba ya convencido de estas ideas, es evidente que el protagonista sufre un desdoblamiento, como ya se ha señalado. Así entonces, Gombrowicz - personaje narrador se ve a sí mismo reflejado en Gonzalo, para después sucumbir al enamoramiento del propio yo a través de un otro que se anima a comportarse como él no se atreve.

“Una maravillosa plenitud y un doloroso desdoblamiento”, escribe Gombrowicz en su *Diario* al referirse a la posibilidad de encontrar a un doble suyo que puede brindarle “esa fuerza extraña, fresca y sin embargo idéntica que se me acerca como si yo mismo me acercase desde el exterior”. Así entonces, Gonzalo argumenta frente a Gombrowicz - personaje narrador:

“—¿Y para qué te sirve ser Polaco? —Luego añadió—: ¿Ha sido tan delicioso hasta ahora el Destino de los Polacos? ¿No estás ya hasta la coronilla de tu polonidad? ¿No te basta el Martirio? ¿No te basta el Eterno Su plicio, el Martirologio? Ahora mismo les están zurrando el pellejo por centésima vez.

¿Prefieres guardar tu pellejo para que te zurren? ¿No quieres llegar a ser algo Distinto, algo Nuevo? ¿Quieres que todos los muchachos de tu País repitan esa historia, obedientes a las órdenes de sus Padres? ¡Hay que liberar a los Muchachos de la jaula paterna, que corran un poco por tierras sin caminos, que visiten también lo Desconocido! Hasta ahora el Viejo Padre ha viajado montado en su Potrillo y lo ha dirigido como le ha dado la gana... ¡Ya es hora de que el potrillo se encabrite y que arroje de su lomo al Padre o que lo lleve hacia lo Nuevo! El Padre se quedará estupefacto porque su propio Hijo corre desbocado. ¡Sus, sus! ¡Soltad a vuestros Muchachos, que Vuelen, que Corran, que se Desboquen!

—¡Al Diablo con el Padre y con la Patria! —masculló—. ¡El hijo, el hijo es lo único que interesa! ¿Para qué sirve la Patria? ¿No es mejor la Filiatría? ¡Sustituye la Patria con la Filiatría y verás lo que es bueno!”

Más adelante, como si se tratara de una revelación, Gombrowicz-personaje narrador entra a la habitación de Gonzalo y lo ve tendido en su cama durmiendo, desnudo como un Cristo. Allí entonces, cae en la cuenta de la necesidad de impedir que los hijos de su país se inmolen en la guerra. Es por secuencias como esta que se ha señalado la intención pacifista de *Trans-Atlántico*. Aunque, como ya se dijo, otros hayan detectado allí una justificación del acto de cobardía que fue atribuido a Gombrowicz, al desentenderse de sus deberes patrióticos.

En su pasión por reinventarse, al año siguiente, luego de leer el diario del francés André Gide, Gombrowicz tiene la idea de escribir su propio diario y así le comunica su idea a Jerzy Giedroyc, director de *Kultura*:

“Debo volverme mi propio comentarista, mejor dicho, mi propio director de escena. Debo forjar un Gombrowicz pensador, un Gombrowicz genio, un Gombrowicz demonólogo de la cultura y muchos otros Gombrowicz indispensables.”

Llama la atención la sinceridad con la que, frente al editor, el autor planifica su presentación en sociedad como un sujeto ficcionalizado por sí mismo, camaleónico y funcional a la temática que se propusiera abordar.

No es extraño, entonces, que su *Diario* comience de este modo:

1953

Lunes

Yo.

Martes

Yo.

Miércoles

Yo.

Jueves

Yo.

De esta manera, Gombrowicz aparece en el *Diario* como personaje literario, tal como lo hace en el resto de su obra, a medio camino entre la ficción y la autobiografía, aunque de una manera más radical. Así, la propia experiencia vital y su heterodoxa experiencia literaria se convierten en las materias de su *Diario*. El autor parece comprometido en una cruzada por contraponer su pensamiento independiente a las formas de la madurez que, según su visión, alienta el campo cultural instituido por los consagrados y sus epígonos.

A partir de sus relatos sobre los viajes que va realizando por la Argentina –Córdoba, Santiago del Estero, Mendoza, Corrientes, y varias ciudades de la provincia de Buenos Aires, como Tandil– sus descripciones paisajísticas y antropológicas, sus consideraciones filosóficas y sus discusiones con diferentes intelectuales y artistas, Gombrowicz va afianzándose como personaje de la cultura que merece ser tenido en cuenta.

Gombrowicz escribe en su *Diario*:

“Me importa mi arte y él necesita sangre generosa, cálida... el arte y la rebelión son casi lo mismo. Soy un revolucionario por ser artista y en la medida en que lo soy... Ese proceso milenario del que provengo está sembrado de nombres como los de Rabelais, Montaigne, Lautréamont, Cervantes, que son una permanente incitación a la rebeldía.”

La pasión que pone Gombrowicz en explicar su propia obra está ligada, como ya se vio, a la necesidad de que las ideas que defiende no se vean “deformadas” por la lectura inapropiada de los otros. En las primeras páginas de su *Diario*, Gombrowicz parece sincerarse... o bien juega a sincerarse:

“Escribo este diario con desgano. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo? ¿Hablas a ti mismo de tal manera que te oigan los demás?”

También en *Ferdydurke* Gombrowicz se autoficcionaliza, de modo que autor, narrador y personaje llegan a conformar una unidad. Como ya se vio, el álter ego de Gombrowicz es Joseph (o Pepe, en la versión castellana), quien se convierte de buenas a primeras en un adolescente de 16 años que debe concurrir al colegio. De un modo o de otro, Gombrowicz siempre está en la línea de la autorreferencialidad. Por más, escribe en su *Diario*, en 1954:

“Yo, gusano, confieso con la máxima humildad que ayer se me apareció en sueños un Espíritu que me entregó mi Programa, compuesto de cinco puntos:

- 1.** Devolverle a la literatura polaca, terriblemente aplastada y marchita, debilucha y temerosa, la seguridad en sí misma. Devolverle la decisión y el orgullo, el empuje y las alas.
- 2.** Basarla fuertemente en el ‘yo’ y hacer del ‘yo’ su soberanía y su fuerza, introducir finalmente este ‘yo’ en el lenguaje polaco...pero poniendo en evidencia su dependencia del mundo...
- 3.** Encarrilarla hacia lo más moderno, y no poco a poco, sino de un salto, directamente del pasado al futuro (porque les *extremes se touchent*). Introducir la en la problemática más arduas, en las complicaciones más dolorosamente críticas..., pero enseñándole la ligereza y el descuido, y también la manera de mantener distancias... Enseñarle el desprecio por las ideas y por el culto a la personalidad.
- 4.** Cambiar su actitud ante la forma.
- 5.** Europeizarla, pero al mismo tiempo aprovechar todas las ocasiones para contraponerla a Europa.”

Tras la exposición de semejante declaración de principios, no asombra que, como ya se dijo antes, la exaltación del “yo” sea uno de los motivos recurrentes en los escritos de Gombrowicz. Es que, según observa, el yo es una potente herramienta-guía no solamente para afianzar la propia identidad sino también para reformularse en un personaje concreto:

“La enorme presión a la que estamos sometidos actualmente desde todos los lados –para que renunciemos a nuestra propia existencia– como todo postulado imposible de realizar, conduce

solo a la deformación y el falseamiento de la vida. Una persona deshonesto consigo misma hasta el punto de poder decir: el dolor ajeno es para mí más importante que el mío propio, en seguida cae en esa ‘facilidad’ que es madre del verbalismo, de todas las generalizaciones y de toda la sublimación demasiado ligera. En cuanto a mí, no, nunca, jamás. Yo *soy*.

En particular, un artista que se deje embaucar y dominar por este convencionalismo agresivo está perdido. No se dejen amedrentar. La palabra ‘yo’ es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas. Pienso que más bien no he llegado todavía a ser suficientemente fanático en mi preocupación por mí mismo y que –por miedo a los demás– no he sabido dedicarme a esta tarea vocacional con consecuencia lo bastante categórica ni he sabido empujarla suficientemente adelante. Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa.

Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote (¿!):”

Estando ya en Berlín, en 1963, Gombrowicz cuenta cómo transcurrió la travesía en el Federico C, de regreso a Europa. En medio de evocaciones al país y al continente que acaba de dejar, Gombrowicz imagina que el barco en el que viaja se cruzará con otro, el mismo que lo había traído a la Argentina casi 24 años atrás. Imagina entonces un careo entre los dos *yo*. Así, el joven Gombrowicz le hace preguntas acerca de sus logros:

“De todos los encuentros que me esperaban, uno era especialmente embarazoso: tenía que cruzarme con cierto barco blanco... que había zarpado del puerto polaco de Gdynia con rumbo a Buenos Aires..., tenía que cruzarme con él de manera inexorable, más o menos en una semana, en mitad del océano... Era el ‘Chrobry’. Aquel ‘Chrobry’ de agosto de 1939, en el que íbamos yo mismo y Straszewicz, y el senador Rembielinski, y el ministro Mazurkiewicz, una alegre comitiva... Sí, sabía que yo, el Gombrowicz que se marchaba de América, tenía que

encontrarme con aquel Gombrowicz que iba rumbo a América. Me devoraba entonces una curiosidad terrible acerca de mi destino, me sentía entonces en mi destino como en una habitación oscura donde no sabes contra qué puedes darte de narices. ¡Qué hubiese dado por poder ver iluminado el futuro, aunque fuera a grandes rasgos y con un rayito diminuto! Y ahora voy yo al encuentro de aquel Gombrowicz como solución y explicación: yo soy la respuesta. ¿Estaré yo, como respuesta, a la altura del cometido? ¿Seré capaz de decirle algo a aquel otro cuando el ‘Federico’ se le aparezca en la brumosa superficie acuática con su potente chimenea amarilla, o tendré que *callar*? Sería desagradable. Si él me pregunta con curiosidad: –¿Con qué regresas? ¿Quién eres ahora?... –y yo le respondo con un gesto de perplejidad de las manos vacías, con un encogimiento de hombros..., y quizá con algo como un bostezo: “Aaah, no lo sé, déjame en paz! (...) Y yo... ¿qué es ahora ese yo?”

Muchos ven en este texto resonancias borgianas. Pero el tema del doble lo desarrollaron mucho antes autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Robert Louis Stevenson, entre otros autores que seguramente Gombrowicz leyó.

Sobre el lenguaje

Gombrowicz sostenía que la cultura es un modo de opresión sobre el individuo escolarizado, el cual acata resignadamente una imposición de orden externo: “hay” que concurrir a museos y conciertos, “hay” que leer las novedades literarias europeas, “hay” que asistir a conferencias y lecturas sobre temas culturales. Así entonces, este sujeto debe consumir por fuerza “la pesada obra de los pesados, la rígida creación de la rigidez”, como decía Gombrowicz, quien llenó páginas de su *Diario* declarando el aburrimiento que sentía durante los “tours” culturales a los que era sometido por sus amistades.

También despreciaba la solemnidad del lenguaje escrito, oficialmente instituido. Por eso defendía la elaborada irreverencia de las travesuras literarias que proponían su obra. En su narrativa y en su dramaturgia hay onomatopeyas, tarareos, balbuceos, neologismos.

Gombrowicz sabía que proponía un tratamiento singular del lenguaje. Por eso mismo ironizaba: “Si yo mismo no puedo entender nada de esas frases de miembros retorcidos, desgreñadas, nada limpias y que emiten un balbuceo salvaje, ¿qué es lo que entenderán los demás?”.

Entre los neologismos que aparecen en el *Ferdydurke* que se tradujo de manera colectiva en Buenos Aires son emblemáticos los que resultaron de una improbable y por demás extensa declinación castellana de la palabra culo: cucu, cucucú, cucul, cuculí, cuculeíto, cucucalo, cucalaito, cucuculco, cuculeco, cuculato, cuculao, cuculandro, cumulito, cumulazo, cuculucho, culacuquillo, cuculitillo, cucuquillo, cumulillo. Asimismo, Gombrowicz insistió en crear una palabra cuando la expresión polaca debía traducirse al castellano mediante una perífrasis. Así surgieron, por ejemplo, las expresiones podermiento y nopodermiento.

Por otra parte, la palabra lunfardesca *facha* –que aparece en múltiples ocasiones, a veces como sinónimo de rostro, otras como agravio o simplemente como exclamación– denomina el rostro de personas o situaciones caracterizadas por la impostura, por la falsedad proveniente del sometimiento a la Forma. Otros neologismos: tial (lo referido a la tía), cocinal (en referencia a la cocina), muslano y piernal, en referencia al muslo y a la pierna, respectivamente. Otras expresiones son tiabagatela, bagatelizar, fachalfarra y farrafachal.

En *Trans-Atlántico*, si bien puede leerse que un personaje “ensalchichó” o “encaprichó” la pierna, no son demasiadas las construcciones de carácter metafórico que ofrece el texto. En cuanto a los neologismos, se destaca la palabra *filiatria*, la cual el autor opone a *patria*, dos nociones cruciales en cuanto al eje temático de la novela. Pero tal vez lo que más singulariza a este relato es la gran cantidad de palabras escritas en mayúscula ubicadas en cualquier lugar de una frase.

Esto sucede, tal vez, porque unas palabras tienen en el contexto una importancia mayor respecto de las otras, pero las más de las veces, las mayúsculas parecen obedecer a un capricho juguetón del autor. Lo mismo sucede con la gran cantidad de palabras en diminutivo, con un sentido manifiesto en algunos casos y en otros, para subrayar el absurdo de una situación. Esto mismo parece motivar las constantes repeticiones de frases y palabras, así como enumeraciones disparatadas, como si se tratara de la elaboración de un inventario.

Pero otras veces, este efecto de acumulación desmedida le sirve al autor para manifestar ciertas ideas. Cuando Héctor Bianciotti, escritor argentino

residente en París, llevó a Gombrowicz a visitar el museo del Louvre, museo que ya había conocido en su juventud, Witold escribió en su *Diario*:

“Acumulación en las paredes, cuadros colgados estúpidamente uno junto al otro. Amontonamiento que da hipo. Cacofonía. Feria. Leonardo se da bofetadas con Tiziano. Aquí domina el estrabismo general, porque mientras miras a uno, el otro se te mete en el ojo de soslayo... Vas de uno a otro, te detienes, miras, te acercas, te detienes, miras. La luz, el color, las formas con que te alegrabas un momento antes, en la calle, aquí, mezclándose y disgregándose en tantas variantes, se te meten en la garganta como una pluma de flamenco al final de un banquete en la antigua Roma.”

Que el exceso tiene el poder de abaratar, que la abundancia puede devaluar hasta lo máspreciado, esa idea está presente en este fragmento de *Trans-Atlántico*, donde Gombrowicz-narrador describe el salón de la estancia de Gonzalo:

“Cielos Rasos, Pinturas, Suelos Entarimados, Estucos, Esculturas, Alféizares, Columnas, también Amores y Refectorios, Pilastras, Tapices, Alfombras, también Palmeras y Floreros, y también Ánforas, Vasos de Filigrana, Cristales, Jades, cestitos, canastitas de palisandro, tronos, frasquitos venecianos o florentinos, y también filigranas macizas. Y todo amontonado, una cosa junto a la otra, una sobre la otra, tantas como para hastiar, para marear, para dar dolor de cabeza: un Amorcillo junto a un Mascarón, y sobre la Butaca una Madona, y allá sobre una palangana una jarra, y una cosa bajo la mesa, otra detrás del Florero, allí una Columna quién sabe con qué objeto, junto a un Escudo o a un Recipiente. Sin embargo, al ver pinturas del Tiziano, de Rafaelo y de Murillo, contemplamos todo lo demás con mucho respeto. Dije en cierto momento:

—¡Cuántos tesoros!

—Sí, efectivamente, Tesoros. Por eso no he escatimado gastos para adquirirlos y los amontoné aquí para que se Depreciaran. Porque todas estas Obras Maestras, Pinturas, Esculturas y demás, al estar encerradas aquí juntas por su abundancia excesiva se deprecian

y han llegado a tal Baratura, que muy bien puedo permitirme romper este Vaso. Y le dio un puntapié a un Vaso Persa, de Astracán, de Mayólica, verdecedón, calado, que se estrelló en mil pedazos.”

Acerca del lenguaje, en 1954 Gombrowicz escribe en su *Diario*:

“El lenguaje. No se trata de que no haya errores de lenguaje, sino de que no nos avergoncemos de ellos. Cualquiera puede cometer un error al escribir, un error gramatical o incluso ortográfico, pero hay quienes se ponen la toga de clásico, y cualquier error, por más pequeño que sea, los deja derrotados inmediatamente. En cambio, el escritor que no quiere ser demasiado impecable en su expresión puede permitirse muchos tropiezos sin que nadie le pida responsabilidades por ello.

(...) Los escritores que se deleitan con la supuesta precisión de estilo, que tratan de asombrar con una inexistente matemática del lenguaje, que coquetean con su ‘maestría’ (la escuela de Anatole France), no tienen nada que hacer con nuestro tiempo, ya que el sibaritismo ha pasado de moda. El estilista contemporáneo debe tener un concepto del lenguaje como de algo infinito y en continuo movimiento, algo que no se deja dominar. Pondrá el énfasis en su lucha con la forma que en la forma misma. Tratará la palabra con desconfianza, como algo que se le escapa. Esta relajación de la unión del escritor con la palabra supone una mayor desenvoltura en el uso de las palabras.

Lo más importante es que un exceso de teoría, un planteo demasiado pedante del estilo, no quiten a la palabra su eficacia en la práctica, en la vida. Al fin y al cabo el arte existe entre hombres vivos y concretos, o sea, imperfectos. Hoy en día abundan estilos que aburren, que cansa, que revuelven las tripas, porque son producto de una receta intelectual, son obra de unos hombres poco sociables y simplemente maleducados. Con las palabras hay que intentar alcanzar a la gente y no a las teorías, a la gente y no al arte. Mi lenguaje en este diario es demasiado correcto, en mis obras artísticas soy más desenvuelto.”

Ya se vio el lugar de importancia que tiene el sueño en las obras de Gombrowicz. Pero en este fragmento el sueño es el estado ideal para entrar en la esfera de la creación. Así, Witold comparte con sus lectores los pasos que sigue para elaborar un relato:

“A las personas interesadas en mi técnica literaria les transmito la siguiente receta:

‘Entra en la esfera del sueño’.

Tras lo cual ponte a escribir la primera historia que se te ocurra y escribe unas veinte páginas. Luego léelo.

En estas veinte páginas habrá quizá una escena, unas cuantas frases sueltas, una metáfora que te parecerán excitantes. Entonces vuelve a escribirlo todo una vez más tratando de que esos elementos excitantes se conviertan en la trama, y sigue escribiendo sin tener en cuenta la realidad, tendiendo solo a satisfacer las necesidades de tu imaginación.

Durante esta segunda redacción, tu imaginación tomará ya una dirección determinada, y llegarás a unas asociaciones nuevas que definirán con más claridad tu campo de acción. Entonces escribe las siguientes veinte páginas siguiendo siempre la línea de asociaciones, buscando siempre el elemento excitante, creativo, misterioso y revelador. Luego vuelve a escribirlo todo una vez más. Haciéndolo así, ni te darás cuenta siquiera del momento en que surjan unas cuantas escenas-claves, metáforas, símbolos (como en ‘*Trans-Atlántico* el caminar’, ‘la pistola vacía’, ‘el potro’, o en *Ferdydurke* ‘las partes del cuerpo’), y conseguirás la clave adecuada. Todo empieza a tomar cuerpo bajo tus dedos por la fuerza de tu propia lógica; las escenas, los personajes, los conceptos, las imágenes exigen su complemento y lo que ya has creado te dictará el resto.

Pero, aunque te sometas pasivamente a la obra, dejando que vaya creándose sola, lo esencial es que ni por un momento dejes de dominarla. Tu principio a este respecto debe ser el siguiente: no sé adónde me llevará la obra, pero me lleve adonde me lleve tiene que expresarme y satisfacerme. Al empezar *Trans-Atlántico*, yo no tenía ni idea de que me llevaría a Polonia, sin embargo, cuando esto sucedió, traté de no mentir –de mentir lo menos posible– y de aprovechar la ocasión para desahogarme... y todos los problemas

sugeridos por una obra que se crea de este modo a sí misma y a ciegas —problemas de ética, de estilo, de forma, de intelecto—, deben solucionarse con la plena participación de tu más aguda conciencia y con el máximo sentido de la realidad (ya que todo es un juego de compensaciones: cuanto más loco, fantástico, intuitivo, imprevisible e irresponsable seas, tanto más sobrio, responsable y dueño de ti mismo debes ser).

Resultado: entre tú y la obra surge una lucha igual que la que se origina entre un carretero y los caballos desbocados. No puedo dominar los caballos, pero debo tener cuidado de no caerme en ninguna de las vueltas. Adónde llegaré, no lo sé, pero tengo que llegar sano y salvo. Es más, debo procurar extraer el mayor placer posible de esta carrera.

En definitiva: de la lucha entre la lógica interior de la obra y mi persona (puesto que no se sabe si la obra es solo un pretexto para que yo me exprese, o bien yo soy un pretexto para la obra), de este forcejeo surgirá una tercera cosa, intermedia, algo que no parece estar escrito por mí y sin embargo es mío, algo que ni es forma pura, ni tampoco expresión mía directa, sino una deformación surgida en la esfera del «entre»: entre yo y la forma, entre yo y el lector, entre yo y el mundo. A esta extraña criatura, a este bastardo, lo meto en un sobre y lo envío al editor.”

Pero más allá de los consejos que Gombrowicz prodigó en su *Diario* acerca de la necesidad de escribir y de ser fiel a sí mismo está el descubrimiento que experimentó en 1954 cuando se sintió tentado por estampar un grafiti en el baño de un café, descendiendo así a un nivel ínfimo respecto de su literatura, experimentando el desconocido placer de la impunidad y el anonimato:

“¿Lo digo o no lo digo? Hace más o menos un año, me ocurrió lo siguiente. Entré en un café de la calle Callao... En las paredes, diversos dibujos e inscripciones. Pero jamás aquel delirante antojo me habría pinchado como un aguijón venenoso, si casualmente no hubiese palpado un lápiz en el bolsillo. Era un lápiz-tinta. Encerrado, aislado, con la seguridad de que nadie me vería, en una sosegada intimidad..., y el murmullo de agua que decía: hazlo. Hazlo, hazlo, hazlo. Saqué el lápiz. Lo ensalivé. Escribí

en castellano, en lo alto de la pared para que fuera más difícil borrarlo, algo, oh, algo absolutamente vulgar, al estilo de: ‘señoras y señores, para nuestro beneficio No lo hagan en la tapa, sino en el orificio’. Guardé el lápiz. Abrí la puerta. Atravesé el café y me mezclé con la muchedumbre en la calle. Pero mi inscripción se había quedado allí.

Dudaba si debía confesarlo no por cuestión de prestigio, sino porque la palabra escrita no debería servir para divulgar ciertas... manías... Sin embargo, no voy a ocultarlo: nunca, jamás hubiese pensado que eso podría ser tan... fascinante... y casi no me puedo perdonar haber perdido tantos años sin conocer un placer tan barato y desprovisto de riesgo. Hay en esto algo...; algo extraño y embriagador... debido probablemente a la terrible *evidencia* de la inscripción unida a la absoluta ocultación del autor, al que es imposible descubrir. Y también al hecho de que se trata de algo absolutamente inferior al nivel de mi creación...”

Humor, piruetas y contrarios

“Yo soy un humorista, un guasón, soy un acróbata y un provocador. Mis obras hacen piruetas”, afirma Gombrowicz en *Testamento*, haciendo referencia a toda su producción literaria. Con mayor mesura y algo de sorna, a la vez, en aquella nota publicada en 1962 en el diario La Prensa, Gombrowicz explica las razones de su estilo:

“Soy una persona de poca seriedad. En medio de mis desgracias: destierro, anónimo fracaso y alguna que otra humillación, lo único que me quedaba era divertirme. La seriedad en las condiciones en que yo vivía habría sido mortal para mí.”

También agregará a su propio retrato una característica camaleónica, proteica, dado que Gombrowicz solía esconderse detrás de máscaras diversas según el contexto social. Una manera de escaparle a la Forma y asentarse en la Inmadurez, uno de sus principales objetivos. Dice en *Testamento*:

“(…) yo era un aglomerado de mundos diversos, ni carne ni pescado. Indefinido. Solo aquello que sobrevivía paso a paso y quien me hubiera espiado en todos mis contactos podría haberse dado cuenta hasta qué punto yo era un camaleón. Según el lugar, los individuos, las circunstancias, yo era sabio, tonto, primitivo, refinado, taciturno, conversador, inferior, superior, plano o profundo (…) Era todo. ¡Qué falta de madurez!”

Con esmerada ironía, el narrador de la novela *Ferdydurke*, el propio Gombrowicz, afirma admirar lo que en realidad detesta, causando un efecto humorístico:

“¡Cómo envidiaba a aquellos literatos, sublimados ya desde la cuna y evidentemente predestinados a la Superioridad, cuya alma ascendía sin cesar como si alguien con una aguja les pinchase las asentaderas, escritores serios que se tomaban sus almas en serio y quienes con facilidad innata, o con grandes sufrimientos creadores, operaban dentro de un mundo de conceptos tan elevados y para siempre consagrados, que casi el mismo Dios les resultaba vulgar e innoble!”

Años después, Gombrowicz, en su novela *Trans-Atlántico*, crea un personaje al que llama el Gran Escritor (muchos creen ver en él a Borges, aunque Ricardo Piglia pensaba que era Eduardo Mallea, “el novelista argentino por excelencia en esos años”). Descrito como un hombre con anteojos y sombrero negros, entre libros y apuntes, este personaje siempre está dispuesto a detectar fuentes e influencias literarias, las cuales comparte con la rueda de oyentes que se forma alrededor suyo. Así se habla de él: “Era de una inteligencia extraordinariamente sutil que destilaba sutileza; todo lo que decía era tan inteligentemente inteligente que provocaba chasquidos de lengua de admiración de parte de las mujeres y los hombres”. Gombrowicz - personaje narrador dice en voz alta para que lo escuche el Gran Escritor:

“—No me gusta la Mantequilla demasiado Mantequillosa, ni los Fideos demasiado Fideosos, ni la Sémola demasiado Semolosa, ni los Cereales demasiado Cerealientos.
(…)

(El Gran Escritor) Hizo un gesto de espaviento con la pierna, hurgó entre sus apuntes y Papeles y dijo, pero no a mí, sino a sus Amigos:

—Han hablado de la mantequilla mantequillosa... Desde luego, la idea es interesante..., sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus Églogas!”

Contrario a toda solemnidad, con su desfachatez tragicómica, Gombrowicz apostó al humor y al sarcasmo en toda su obra, sabedor de que, si un narrador no tiene la facilidad de despertar el entusiasmo en el lector es porque le faltan “alas, chispa, encanto, brillo, poesía, capacidad de divertir”. En *Testimonio* habla del poder de la parodia en su obra:

“La parodia me permitió liberar a la Forma, alejarla de la pesadez, lanzarla al espacio puro, donde se volvió ligera, audaz y reveladora. Hay que añadir que a la sazón yo ignoraba la existencia de Joyce y de Kafka, el surrealismo me era prácticamente desconocido y tenía unas nociones muy vagas de Freud. Si pude captar algo de todo eso, fue solo en la medida en que estaba en el aire, en las conversaciones y hasta en los chistes. El aparato formal que yo había puesto en movimiento era en buena parte de mi propia cosecha.”

Por haber apostado a la fuerza de expresión que producen los tonos equívocos, Gombrowicz también buscaba provocar risa. Profundamente anti-psicologista, Witold creyó en los contrastes producto del cruce de modalidades discursivas opuestas, ilegítimas. A sus circunstanciales alumnos les decía:

“(...) recuerden que no soy uno de esos profesores serios suyos, con patente y garantías. Conmigo nunca se sabe. En cualquier momento puedo decir una tontería o mentir, en fin, tomar el pelo. Conmigo no hay garantías. Soy un canalla, me gusta divertirme, y me río, me río de ustedes y de mis enseñanzas.”

Que Gombrowicz creía en el poder liberador de la risa producto de la burla o la deformidad de la mueca es solamente una parte. El sarcasmo (la burla malintencionada), la ironía (una idea expresada de tal modo que indica

lo contrario), la parodia (seguir de cerca un modelo conocido para recrearlo con humor), la caricatura (la deformación humorística) la paradoja (algo que es y no es al mismo tiempo) y la sátira (crítica burlona sobre vicios individuales o colectivos) todos estos recursos pueden encontrarse en *Trans-Atlántico*, por tomar una de sus obras.

Por más, hacia el final de esa novela, Gombrowicz resuelve la tensión acumulada en un ataque de risa generalizado, que impide todo sacrificio, ya sea el del hijo por el padre o del padre por el hijo. Acerca de la risa que más conviene a los tiempos contemporáneos, Witold escribe en 1954:

“(…) en los momentos en que las circunstancias catastróficas nos obligan a transformarnos interiormente del todo, la risa es nuestra salvación. La risa nos libera de nosotros mismos y permite que nuestra humanidad sobreviva a pesar de los dolorosos cambios de nuestro envoltorio. Jamás ningún pueblo ha necesitado más la risa que nosotros hoy. Y jamás ningún pueblo *ha entendido* menos la risa y su papel liberador.

Pero nuestra risa de hoy ya no puede ser una risa espontánea, o sea, automática; tiene que ser una risa premeditada, un humor aplicado fría y seriamente, tiene que ser la más seria *aplicación* de la risa a nuestra tragedia.”

Como en buena parte de la literatura de Franz Kafka, hay un estilo de personaje que atraviesa la obra de Gombrowicz. Son aquellos que, comportándose como bufones de feria, no están a la altura del rol social que desempeñan, como si fueran una farsa de sí mismos. Como los funcionarios de *El proceso*, también es penosamente ridícula la tríada conformada por el Ministro, el Coronel y el Consejero, en *Trans-Atlántico*. En fenómeno inverso, el Borracho de *El casamiento* se convierte en embajador.

El mecanismo que produce el humor tanto en Kafka como en Gombrowicz deriva de las consideraciones de Aristóteles: lo cómico surge de situaciones contrarias a lo esperado y de los razonamientos al parecer lógicos que tienen resultados que no tienen nada de racionales.

Coincidentemente, ambos abogados y escritores en ambiente de oficina, de salud quebradiza, los dos autores retratan a sus personajes agigantando detalles nimios, volviéndolos ridículos. Y también describen las situaciones más angustiantes de un modo risible. Por otra parte, ambos son los protagonistas de

sus narraciones y siempre se ven implicados en unas situaciones imprevistas en las cuales se les juega la vida.

Así, en la primera página de *Ferdydurke*, el narrador treintañero que acaba de despertarse convertido en un adolescente, describe la sensación corporal que lo recorre tras la insólita metamorfosis. Pero aun cuando se declara espantado, su boca no puede contener la risa:

“Y también divagaba, medio adormecido, que mi cuerpo no era del todo homogéneo, sino que algunas de sus partes no estaban todavía maduras y mi cabeza se reía y se burlaba del muslo, mientras el muslo de la cabeza se burlaba; y que el dedo lo hacía del corazón, el corazón de los sesos, la nariz del ojo, el ojo de la nariz a carcajadas; locamente se carcajeaban, y todos esos miembros y partes del cuerpo se violaban mutua y salvajemente en una atmosfera de penetrante e hiriente pan-mofa. Mas, cuando ya totalmente recuperé mis sentidos y empecé a meditar sobre mi vida, el espanto no decreció ni un ápice; al contrario, acrecentóse, aunque por momentos lo interrumpía (o estimulaba) una risita que los labios no podían contener.”

La expresión de elementos opuestos en una misma frase es otro de los recursos de Gombrowicz. Así describe el rostro del Ministro, en *Trans-Atlántico*:

“Un gordito Delgado, un poco grueso; tenía también la nariz Delgada y Gordita, el ojo turbio, los dedos Finos y Gorditos y también la pierna Delgada y Gordita y un poco gruesa, tenía una bella calva como de Bronce que cubría una cabellera negra y rojiza (...)”

A pesar del humor de sus escritos, la mayoría de las personas que conocieron a Gombrowicz asegura que pocas veces reía y que cultivaba una seria y distante cordialidad. Sin embargo, en 1960, Gombrowicz escribe al escritor Mariano Betelú, uno de sus jóvenes amigos tandilenses, aconsejándolo:

“Trató de comprender la importancia que tienen, para un artista, la alegría, la cordialidad, el buen humor, el sentido de lo cómico, de la ironía, etc. Todo esto significa independencia del artista

ante el mundo. Esa independencia significa también la victoria. Cuanto más infantil seas, serás más victorioso; cuanto más serio (en sentido mundano) más serás vencido.”

Otro mensaje que guarda enorme parecido al anterior es el que le hace llegar tres años después a Jorge Di Paola, otro de aquellos discípulos de Tandil:

“...mantené, entonces, la capacidad de la risa y de la alegría. (...) Comprende bien: el artista tiene una posibilidad de triunfo antes de triunfar, si sabe gozar del espectáculo de sus padecimientos; mas hay que ser egoísta, hay que imponer la prioridad del goce sobre el dolor...”

Años después, el mismo Di Paola escribió: “Hay dos libros que me han impresionado en mi vida: la gramática elemental donde aprendí que mamá amasaba la masa, y *Ferdynurke*, que me enseñó que la masa amasaba a mamá”.

Escribir para sacar a las literaturas polaca y argentina de la esfera de la forma europea.

“No pierdan el valioso tiempo persiguiendo a Europa; no la alcanzarán jamás”, escribía Gombrowicz a sus connacionales en el exilio, a los afectados por un eterno sentimiento de inferioridad quienes, frente a la cultura de otros países europeos él los percibía desesperados por ubicar a los artistas y pensadores polacos a la altura de sus pares del mismo continente. Gombrowicz siempre vio en esta manía nacional una especie de servilismo, una de las formas de la Inmadurez. Intentaba desde sus escritos fortalecer la identidad polaca y, desde una posición anticolonial, declararse independiente del arte instituido, en buena medida, por las academias francesas:

“Ataquen más bien al arte europeo, sean ustedes los que desenmascaren; en lugar de intentar alcanzar la madurez ajena, traten más bien de sacar a relucir la inmadurez de Europa. Traten de organizar su verdadera sensibilidad de manera que alcance una existencia objetiva en el mundo, encuentren una teoría que esté acorde con su práctica, creen una crítica de arte desde su

punto de vista, una imagen del mundo, del hombre, de la cultura, que sea acorde a ustedes; cuando hayan pintado este cuadro, no le será difícil pintar otros.”

En su razonamiento, Gombrowicz afirma que la propia nación asfixia al individuo con sus demandas sentimentales y no lo deja ser él mismo. Así, escribe:

“El polaco es polaco por su naturaleza. Por lo tanto, cuanto más un polaco sea él mismo, tanto más polaco será. Si Polonia no le permite pensar y sentir libremente, eso quiere decir que Polonia no le permite ser plenamente él mismo, o sea, plenamente polaco...”

Después de exponer esta hilarante paradoja, Gombrowicz llega a la conclusión de que es necesario “superar Polonia” y aspirar a que el polaco admita con orgullo que pertenece a una nación menor, esto es, cercana al ideal de Gombrowicz respecto de “lo bajo” y lo Inmaduro:

“De modo que mi deseo de ‘superar Polonia’ equivalía a la voluntad de reforzar nuestra polonidad individual. Quería simplemente que el polaco dejara de ser exclusivamente el producto de la vida colectiva y de estar ‘hecho para’ la vida colectiva. Quería completarlo. Legalizar su segundo polo, el polo de la vida individual, y extenderlo entre esos dos polos. Quería situarlo entre Polonia y su propia existencia, más dialéctica y más antinómica, consciente de su contradicción interior y capaz de aprovecharla para su desarrollo. (...) Aspiraba a que el polaco pudiese decir con orgullo: pertenezco a una nación menor.”

Del mismo modo, Gombrowicz se lamenta de que los artistas e intelectuales argentinos anhelan desesperadamente llegar a la altura de sus pares franceses o ingleses. En la docilidad y la corrección con la que él percibía que los artistas argentinos acataban las corrientes literarias, pictóricas y filosóficas europeas del momento, Gombrowicz interpretaba “un testimonio de impotencia ante el propio destino”. En “*El arte y el aburrimiento*”, artículo publicado en 1944 en *La Nación* (gracias a Eduardo Mallea, director del suplemento de Cultura), Gombrowicz expresa: “Cuando llegué a este país me asusté viendo con qué

facilidad la joven América asimila los pecados de la vieja y loca Europa”. En consonancia con esta idea, en 1955, escribe en su *Diario*:

“Más de una vez intenté decir a algún argentino lo mismo que solía decir a los polacos: Deja por un momento de escribir versos, de pintar cuadros, de conversar sobre el surrealismo, y piensa primero si esto te aburre, averigua si todo esto realmente te importa tanto, pregúntate si no serás más auténtico, más libre y más creativo despreciando a los dioses que veneras. Déjalo por un momento para reflexionar sobre tu lugar en el mundo y en la cultura, y sobre los medios y el objetivo que debes escoger.”

En este fragmento del prefacio del cuento *Filidor forrado de niño* escrito por Gombrowicz en 1934 (el texto completo de ese prólogo se incluye en el Cap. VI), el cual, junto al cuento mismo formará luego parte de *Ferdydurke*, el autor aconseja a noveles escritores no imitar a los prestigiosos, para evitar introducirse en su Forma:

“Creedme: existe una gran diferencia entre el artista que ya se ha realizado y aquella muchedumbre infinita de semi-artistas y cuartos de bardo que se empeñan en realizarse. Y lo que queda bien en el genio, en vosotros suena de modo distinto. Mas vosotros, en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida y concordantes con vuestra realidad, os adornáis con plumas ajenas; y he aquí por qué os transformáis en eternos candidatos y aspirantes a la grandeza y la perfección, eternamente impotentes y siempre mediocres; os volvéis sirvientes, alumnos y admiradores del Arte, que os mantiene en la antesala. Resulta terrible, por cierto, ver cómo os esforzáis para lograr el fracaso, cómo se os repite vez tras vez que todavía no, que no es eso, y vosotros, sin embargo, de nuevo empujáis con otra obra; y cómo tratáis de imponer esas obras, cómo os consoláis con pobres, secundarios éxitos, regalándoos mutuamente cumplidos, organizando banquetes y buscando cada vez nuevas mentiras para justificar vuestra razón de ser, tan sospechosa. Y ni siquiera tenéis el consuelo de que, para vosotros mismos, lo que escribís y fabricáis tenga algún valor. Porque todo eso es solo imitación,

aprendido de los maestros, y vosotros no hacéis otra cosa que agarraros al faldón de los genios, repitiendo tras ellos y peor que ellos, produciendo hacinamiento allí donde no hay lugar para el hacinamiento. Vuestra situación es falsa y, siendo falsa, tiene que engendrar frutos amargos, y ya dentro de vuestro gremio crecen el mutuo desdén, la malicia y la desestimación, cada uno desprecia al otro y, además, a sí mismo; constituís una hermandad de autodesprecio... y, al final, os desestimaréis a muerte. ¿En qué, pues, consiste la situación del escritor secundario, sino en un solo y gran repudio? El primer y despiadado repudio se lo aplica el lector común, que terminantemente se niega a gozar de sus obras. El segundo e infame repudio se lo aplica su propia realidad, que él no supo expresar, siendo copiadore imitador de los maestros. Pero el tercer repudio y puntapié, el más infamante de todos, le viene de parte del Arte, en el que quiso refugiarse, y el cual lo desprecia por incapaz e insuficiente. Y esto ya colma la medida del oprobio. Aquí empieza ya la completa orfandad. Esto ocasiona que el secundario se convierta en objeto de una burla general, bajo el fuego graneado del repudio. En verdad, ¿qué se puede esperar de un hombre repudiado tres veces y cada vez con más oprobio?”

GOMBROWICZ Y EL TEATRO

GOMBROWICZ Y EL TEATRO

Si se lee con detenimiento el *Diario* de Gombrowicz se advertirá que prácticamente no hay referencias al teatro, un género que no gozaba de su estima. Salvo una referencia acerca del teatro de Wyspianski (la cual se incluye más adelante) solamente un par de veces dirá, refiriéndose a otras cuestiones, que el teatro es “el arte de fingir”, afirmación que, naturalmente, no califica como reflexión sobre el tema. Llama la atención que en algún estudio sobre Gombrowicz se afirme la importancia del teatro en su vida solamente porque en su obra aparece con recurrencia la palabra máscara o porque él mismo solía desdoblarse en varios roles, como protagonista, narrador y autor. O porque, en algunas circunstancias, tenía un modo histriónico de comportarse.

A pesar de haber escrito dos obras con anterioridad, su escasa experiencia sobre teatro y dramaturgia lo muestra ingenuamente descolocado cuando, en 1966 cuenta en su *Diario* lo complicada que le resulta la escritura de *Opereta*, su última obra teatral, la cual terminó aquel mismo año:

“El teatro es algo traidor, tienta por su concisión ¡Cuánto más fácil es, a primera vista, concluir una pieza teatral que una novela de no sé cuántas páginas! Pero, una vez que te has dejado arrastrar hacia todas las trampas de esta forma detestable –incómoda, rígida, anacrónica– cuando la imaginación se siente abrumada bajo el peso de la gente encima del escenario, bajo esa torpeza suya de hombres ‘vivos’ que hacen crujir las tablas..., cuando comprendes que debes darles alas a ese peso, convertirlo en un signo, en un cuento, en arte..., entonces las distintas versiones van una detrás de la otra a la papelera y esa bagatela de pocos actos comienza a devorar meses de tu vida.”

Stanislaw I. Witkiewicz y la “Forma pura”

Como ya se dijo, Gombrowicz cuenta en su *Diario* que junto a Bruno Schulz formaba con Witkiewicz (apodado Witkacy) un trío que recorría los cafés de artistas e intelectuales de Varsovia. Stanislaw Ignacy Witkiewicz era dramaturgo, novelista, pintor y fotógrafo y ya en aquella época había dado a

conocer *La gallina de agua*, *La madre* y *El loco y la monja*, entre la gran cantidad de obras que escribió.

Diecinueve años mayor que Gombrowicz, Witkiewicz ya era, por entonces, un experimentado hombre de teatro que abogaba por un arte escénico que tuviese otras reglas completamente diferentes a las de la vida cotidiana. Así, trasladó al arte teatral su pensamiento acerca de las artes plásticas, contenido en su libro *Nuevas formas en la pintura* (1919) donde expone su teoría acerca de la Forma Pura (Czysta Forma). Es por esto que llama la atención que Gombrowicz no se declare deudor de la teoría teatral de Witkacy quien, en 1923 ya había publicado su libro *El teatro*, donde habla acerca de la necesidad de apartarse del realismo, del naturalismo e incluso del simbolismo.

Por otra parte, Witkacy debería haber representado, para Gombrowicz, un caso ejemplar: su padre, eminente crítico de arte, resolvió educar a su hijo en total libertad, por lo cual Witkacy elegía los temas que le interesaron en cada momento de su desarrollo y los estudiaba de manera autodidacta o con alguna persona como guía. Es decir que no atravesó la experiencia de ser moldeado por la Forma derivada de las instituciones escolares, dado que su padre falleció cuando él ya tenía 30 años. Y hasta entonces solamente le había permitido cursar un año en el Escuela de Bellas Artes.

Witkacy se dedicó a la pintura y a la dramaturgia, desde un posicionamiento cercano a las vanguardias de su época; el cubismo, el expresionismo y el futurismo. Después de terminada la Primera Guerra dio a conocer su ya mencionada teoría de la Forma Pura. Asociado al grupo de los Formistas de Cracovia, Witkacy primero delineó sus ideas en torno a las artes plásticas para luego trasladarlas al teatro, al cual había separado de la literatura, lo cual traduce una voluntad de autonomía artística del espectáculo muy poco frecuente por entonces.

Para Witkacy, ya sea porque alguien produce una obra artística o porque la recibe, en ambos casos el arte es el único camino posible para vivenciar lo que él denominó el Misterio de la Existencia, esto es, el ser humano que logra concebirse como unidad en la multitud, una vivencia a la cual también aspiraba Gombrowicz. Pero no se trata de cualquier objeto de arte: el arte es una Forma Pura siempre que no sea ni imitación ni reproducción, es decir, si se mantiene independiente de la naturaleza. Según Witkacy, la Forma Pura tiene objetivos metafísicos porque el artista puede, a través de ella, influir en el receptor de manera directa y no racional.

Por otra parte, Witkacy consideró que el teatro es el género artístico más complejo de todos porque es el que más posibilidades creativas puede ofrecer,

siempre que no se tome por el camino del teatro literario y que acate sus propias leyes, como mucho más tarde afirmaría el propio Tadeusz Kantor desde su manifiesto del Teatro Autónomo.

La Forma Pura hace referencia a un teatro independiente de todo lo instituido por entonces: tanto de la necesidad de reflejar los conflictos del mundo real como de la necesidad de elaborar símbolos o alegorías para aludir a la problemática de la vida humana. Witkiewicz tenía la intención de convertir al teatro en una construcción intelectual, racional, pero con finalidades metafísicas, regida por la lógica interna que cada obra generase.

El teatro debería ser, entonces, “un templo donde vivir verdaderos sentimientos metafísicos”, según las palabras del autor.

Liberado de la función social o política, el teatro propuesto por Witkiewicz debía prescindir de argumentos contruidos en base a la relación causa-efecto. También abogaba por dotar a los personajes de una “psicología fantástica” que les permitiese adoptar actitudes desconcertantes y hasta contradictorias durante el desarrollo de una misma obra. Por otra parte, según acotaba, los actores que interpretasen esos personajes podrían realizar deformaciones sonoras en el modo de emitir sus textos.

Según apunta Agnieszka Matyjaszczyk Grenda, los personajes que pueblan las obras de Witkiewicz constituyen una nueva tipología:

“Y aunque a primera vista esta galería de personajes resulta ser muy vistosa, hay ahí matemáticos, campesinos, jefes de tribus malai, bacteriólogos, políticos, generales rusos y polacos, almirantes ingleses, distinguidas madres, hetairas, vampiresas, ingenuas muchachas, y hasta –a pesar del postulado de evitar una fantasía superficial– momias vivientes y otros monstruos. Pero todos ellos se pueden reducir a unos tipos, simplemente. También se puede considerar que los tipos de personajes que aparecen en la obra de Witkacy tienen una genealogía visible en la tradición teatral. Tienen rasgos genéricos aumentados hasta límites inimaginables; sin embargo, carecen de rasgos individuales, por eso a pesar de ser muy expresivos resultan unidimensionales, planos. Además de tipos determinados de personajes, en casi todas las obras de Witkiewicz aparecen los muchedumbres. Siempre se trata de un grupo de extras disfrazados de obreros, marineros o guerreros malayos cuya actuación se limita a

unos gritos colectivos, sacudir armas o abatir a alguno de los protagonistas.”

Es difícil creer que, con sus obras llenas de neologismos, palabras en dialecto, cacofonías de su invención y personajes antipsicologistas, Witkiewicz no haya influido en la obra de Gombrowicz. Sin embargo, en su *Diario*, en 1961, Witold manifiesta todo lo contrario:

“Con su penacho de dandy metafísico, haciendo siempre el papel de loco. No lo quería. Me irritaba, y sus experimentos con la forma, seguramente los más audaces, no me convencían: eran demasiado intelectuales, incapaces de ir más allá de la gesticulación... Consideraba que le faltaba talento. Sus trucos, parecidos a los que utiliza hoy Dalí para impresionar, eran para mi gusto demasiado clásicos en su surrealismo. Witkacy, como el rey Lear, aparecía siempre con un séquito de cortesanos y pequeños payasos reclutados por lo general entre una legión de abortijos literarios (como la mayoría de los dictadores, solo soportaba a los seres mediocres). Más de uno de esos humildes acólitos, al ver a Schulz o a mí en compañía del maestro, nos incluía entre los miembros de la corte witkaciana, pues en su cabeza servil no cabía otra interpretación; de ahí el cuento según el cual Schulz y yo salimos de la escuela witkaciana. Nada de eso. Bruno, por lo que yo sé, tampoco se inspiraba en él y lo juzgaba sin entusiasmo; y en sus obras no veo rastros de Witkacy. Pero a pesar de todo formábamos un trío, e incluso bastante característico. Witkiewicz: afirmación deliberada de las locuras de la ‘forma pura’ por venganza y para el cumplimiento de los destinos trágicos; un loco desesperado. Schulz: perdición en la forma; un loco ahogado. Yo: anhelo de abrirme camino a través de la forma hacia mi propio ‘yo’ hacia la realidad; un loco rebelde.”

Cabe señalar que Witkiewicz, quien había obtenido antes de la Segunda Guerra, en 1935, el Laurel de Oro de la Academia Polaca de Literatura, se suicidó el 18 de setiembre de 1939, luego de conocer la noticia de que el ejército soviético había invadido Polonia tras el pacto germano-soviético por el cual ambas potencias se dividían el país. Justamente por esos días, Gombrowicz

había decidido no volver a Europa y permanecer en Buenos Aires. En cuanto al narrador y dibujante Bruno Schulz, murió asesinado en 1942 por un miembro de la Gestapo, durante la ocupación alemana. ¿Alguien le recordaría a Gombrowicz el fin de estos dos artistas cuando era acusado de cobarde al no haber regresado a su patria para enfrentar, junto a los demás, el destino de Polonia?

En su obstinación por demoler los mitos culturales de su país, Gombrowicz también arremete en su *Diario* contra el teatro de Stanislaw Wyspianski (1869-1908), uno de los poetas nacionales más representativo del espíritu independentista polaco. Introdutor del simbolismo, el impresionismo y el art-nouveau, este creador había renovado la dramaturgia de Polonia al abordar temas históricos desde estos nuevos parámetros estéticos. Wyspianski pertenecía al movimiento conocido como Joven Polonia, estrechamente vinculado a los cafés y cabarets de Cracovia, centro artístico, cultural y científico del país. Sobre este artista, Gombrowicz escribe en su *Diario*, 1955:

“¡Ah, el aburrimiento de estos dramas...! ¿Quién era capaz de entender algo de su liturgia? Wyspianski es una de nuestras mayores vergüenzas, ya que nunca nuestra admiración había nacido de un vacío semejante, y los aplausos, los homenajes y la conmoción nuestros en este teatro no tenían nada que ver con nosotros. ¿Cuál era el secreto de este triunfo? Wyspianski también satisfacía las necesidades, eran las necesidades de la Nación. La Nación necesitaba un monumento. La Nación reclamaba un gran arte, el drama de la nación pedía un drama nacional. La Nación necesitaba a alguien que de un modo grandioso cantara su grandeza. Entonces Wyspianski se plantó delante de la nación y dijo: ‘¡Aquí me tienen! Nada de pequeñez, sólo grandeza, además con columnas griegas. Fue aceptado’.

El dramaturgo. Obviamente la forma dramática siempre tiende a expresar la grandeza, es una red a la que todo lo menudo se le escapa. Pero también es cierto que el pormenor es creativo, el detalle es concreto, y no lo son los monumentalismos. Wyspianski, demasiado majestuoso para abordar cualquier detalle, estaba condenado a coexistir únicamente con elementos y fuerzas elementales tales como: el Sino, Polonia, Grecia, Niké, o algún fantasma de su propia invención. Su arte no es como el de Shakespeare o el de Ibsen la vida corriente llevada a las alturas

del drama, aquí todo gira desde el principio hasta el final por la bóveda celeste de la Historia y el Destino. Sin embargo, cuando se engrandece la sustancia creativa, el mismo creador se vuelve pequeño e impotente. Wyspianski puso en marcha una patética maquinaria que acabó por aplastarlo, por eso es tan grandiosa la puesta en escena y en proporción resulta tan poca cosa lo que el autor quiere decir a los polacos. A los polacos y a los no-polacos. Su teatro ha sido un fracaso en el extranjero, no porque sea polaco, sino porque desde el punto de vista universal, carece de elementos enriquecedores.

¿Grecia? El teatro griego era algo natural para los griegos y estaba acorde con su manera joven de sentir la existencia. En cambio, para nosotros este teatro ya no es más que autoritario, nos influye con su magnificencia histórica, igual que la misma Grecia. El carácter griego de la obra de Wyspianski se limita a la majestuosidad del decorado. No es algo que refresque y purifique nuestra visión, es únicamente solemne.

Por lo cual resulta que su supuesto realismo estaba a cien millas de la realidad. Wyspianski no veía los fenómenos concretos, porque solo se fijaba en sus sublimaciones y síntesis conceptuales. Un teatro en medio de conceptos. Fue un gran director de escena. Aportó decorados espléndidos. Hizo todo lo posible para asegurar un gran patetismo al espectáculo. Salió al escenario, pero, intimidado por la grandiosidad del decorado, se calló.”

Curiosamente, Jerzy Grotowski dio a conocer en 1962 una relectura de *Acrópolis*, sobre el poema dramático homónimo de Wyspianski, reubicando en un campo de concentración los sucesos que el autor presenta en el interior de la Catedral de Wawel, en Cracovia, verdadero santuario nacional polaco. Con inteligencia simbólica, el director habló acerca de la construcción de campos de concentración en tierra polaca por mandato extranjero, siendo el territorio y el orgullo nacional dos de los mitos entronizados por Wyspianski en su obra. Por suerte la censura no advirtió la metáfora. Estrenado en El Teatro Laboratorio de las 13 Filas, en Opole, pueblo al sur de Polonia, ese montaje fue una de las puestas más celebradas del director polaco, luego mundialmente conocido por *El príncipe constante*. Algo tendría para ofrecer la dramaturgia de Wyspianski, tan vapuleada por Gombrowicz, dado que también el director y

artista plástico Tadeusz Kantor versionó el *El regreso de Ulises*, obra del mismo dramaturgo.

Las tres obras teatrales de Gombrowicz

1. YVONNE, PRINCESA DE BORGONA (ESCRITA ENTRE 1933 Y 1935)

Recién publicada en 1938 en la revista polaca *Skamander*, veinte años después editada en Varsovia, con ilustraciones de Tadeusz Kantor, como ya se dijo, *Yvonne, princesa de Borgoña* es la primera de las obras teatrales de Gombrowicz y la más representada en todo el mundo, incluso en formato de ópera y como teatro de títeres. Obviamente, pertenece a una época anterior a su llegada a Buenos Aires. Según el mismo Gombrowicz admitió, la escritura de esa obra teatral no lo entusiasmaba. En *Recuerdos de Polonia* asegura:

“Escribí *Yvonne* con pena y desgano. Decidí aprovechar para el teatro la técnica que había elaborado en los cuentos, esa capacidad de seguir un tema abstracto y a veces absurdo, un poco como un motivo musical.”

En esta obra, Gombrowicz construye una corte bufonesca –un ámbito que repetirá con variantes en sus otras dos obras teatrales– en tren de parodiar a Shakespeare, uno de sus autores predilectos. Como personaje, Yvonne opera en ese ámbito como un elemento altamente disruptivo, ya que representa a la Inmadurez, a la carencia de Forma. Como este personaje apenas habla y, en algunas versiones, no habla en absoluto, su presencia alude a lo que está más allá de la construcción lógica del lenguaje verbal, uno de los elementos clave de la configuración social del individuo. Es por esta razón que ella provoca la subversión de la corte y la caída de las máscaras del Otro.

Personaje que molesta con su sola presencia, entonces, Yvonne encarna la mirada del otro sobre un mundo enmascarado y artificioso que se mueve alrededor de los mandatos de la Forma. Yvonne, por su parte, tolera todo insulto y humillación y no sospecha que será sacrificada. Hacia el final, cuando ya todos decidieron que es necesario que muera, Yvonne se ahoga con las espinas del pescado que le sirven en la cena previa al casamiento, dándose por encubierto el asesinato.

Este personaje fue gradualmente desprovisto de habla por Gombrowicz, de una edición a otra: en 1958 redujo sus intervenciones al mínimo, tres años

más tarde decidió otros cortes hasta que, finalmente el personaje de Yvonne quedó totalmente mudo. Este hecho refuerza la reacción del Príncipe:

“Porque solo con verla, le vienen a uno unas ganas... ganas de utilizarla. De atarla con una cuerda y llevarla a pacer, de atarla a un carro, de pincharla con un alfiler, o de parodiarla. Porque es usted irritante, ¿entiende?, solo con verla uno se pone furioso, es una provocación. ¡Ja! Los hay que nacen para provocar, acosar, irritar, enloquecer. Esos seres existen, cada uno de nosotros está condenado a encontrar el suyo. ¡Ja! Y aquí está usted, con las piernas que le cuelgan, tocándose las narices ¡Es inaudito! ¡Es fabuloso! ¡Es sensacional! ¡Cómo lo consigue?”

“Hay que destacar que, no obstante, Yvonne difiere del resto de los personajes femeninos de Gombrowicz porque no adopta en ningún momento ninguna señal de coquetería y menos aún, de erotismo, actitudes que podrían estar destinadas a desconcertar o a ganar la atención de los otros. En cuanto al Príncipe Felipe, lo que lo seduce es conquistar el estado de Inmadurez y lo que le hace decidir desposarla es la idea de liberarse de la tiranía de la Forma. Pero como el mismo Gombrowicz afirmó tantas veces, este deseo es más una aspiración que un objetivo posible, ya que la Forma es un “producto interhumano impuesto al individuo por los otros hombres”.

2. EL CASAMIENTO (PUBLICADA EN CASTELLANO EN 1948)

“*El casamiento* es una obra oscura, sonambúlica, extravagante; ni yo mismo sabría descifrarla por entero, tanta sombra hay en ella”, decía Gombrowicz en los '60, cuando la crítica ubicaba a la obra dentro del teatro del absurdo, algo que al autor le molestaba. Jamás escuché hablar ni de Beckett ni de Ionesco, se defendía, remarcando, además, que su texto era anterior a las obras publicadas por estos autores.

Escrita por Gombrowicz en 1946 estando en Salsipuedes, Córdoba, *El casamiento*, al igual que *Ubú rey*, de Alfred Jarry, es una obra compleja de llevar a escena sin caer en un absurdo trasnochado o en una farsa llena de lugares comunes. Desarrolla la historia de Enrique, un soldado que, al volver del frente

(la acción se desarrolla durante la Segunda Guerra y el personaje es un polaco alistado en el ejército francés, luchando contra los alemanes), encuentra a su hogar y a su familia transfigurados.

Preguntándose permanentemente si está siendo testigo de un sueño o no (allí suenan ecos de *La vida es sueño*, de Calderón) Enrique intenta construir la realidad que desea a través del sortilegio de la palabra. Para devolver la honra de su casa –convertida en una fonda atendida por sus propios padres, en tanto que su novia Margarita es la mesera– entonces, el protagonista crea un reino en el que él, como príncipe, intenta desposar a su novia y así restituir su pureza perdida. Convierte a su padre en rey y finalmente usurpa el trono, se desentiende de la Iglesia y se convierte en un dictador sangriento. Una vez más, el tema de la necesidad de relativizar la autoridad proveniente del padre y de la Iglesia.

Gombrowicz completa:

“Tal es la clave de la metáfora de *El casamiento*, el paso de un mundo basado en la autoridad divina, divina y paterna, a otro en el que su propia voluntad, la de Henri, debe convertirse en la voluntad divina, creadora..., como la voluntad de Hitler o de Stalin.”

En las didascalias del Acto I, Gombrowicz sugiere para el decorado “un paisaje abrumador, desesperante. En las tinieblas, como fragmentos de una iglesia desfigurada”, imagen esta que es todo un símbolo. En la lucha contra la Forma proveniente del peso de las instituciones, el protagonista ve mutar su antiguo mundo y con él su propio yo, imposibilitado de distinguir sueño de realidad.

En *Testamento*, Gombrowicz asegura, como ya se vio cuando fue abordado el tópico del sueño en su obra:

“Iba por la mitad del segundo acto y seguía sin saber lo que quería. Y se me antojaba que la creación bamboleante, como ebria, o sonambúlica o demente, de mi *Missa solemnis*, a partir de los cortocircuitos de la Forma, de sus conexiones y combinaciones, de sus rimas y ritmos internos, se correspondía con el devenir de la historia, la cual avanza asimismo como ebria y sonámbula”.

Obra que, según el autor, traduce la misma teatralidad de la existencia, Gombrowicz resume en 1954 el argumento de la pieza en su Diario, de este modo:

“Es el drama de un hombre contemporáneo cuyo mundo ha sido destruido, que ha visto (en sueños) su casa convertida en una taberna y su novia en una mujerzuela. Deseando recuperar el pasado, este hombre proclama rey a su padre y en su novia quiere ver una virgen. Todo en vano. Puesto que no solo su mundo ha sido destruido, es él mismo quien también ha sufrido un hundimiento y a quien ya sabe ya se le han agotado aquellos sentimientos de antaño... Pero sobre los escombros del viejo mundo aparece uno nuevo, lleno de horribles trampas y de un dinamismo imprevisible, privado de Dios, compuesto por hombres presas de unas extrañas convulsiones de la Forma Embriagada por la omnipotencia de su desenfrenada humanidad, el hombre se proclama rey, dios, dictador, y por medio de esta nueva mecánica quiere conseguir que revivan en él la pureza y el amor...; sí, él mismo celebrará su matrimonio, lo impondrá a la gente, obligará a todos a que lo ratifiquen. Pero la realidad creada a través de la forma se vuelve contra él y lo destruye.”

Gombrowicz piensa que Enrique, el protagonista, tiene un “indefinido presentimiento de los tiempos que se avecinan” y que, por este motivo, debería representarse como si fuera “una celebración religiosa del futuro”. Pero sin olvidar, según puntualiza el autor, que la puesta deberá ser tan sensual como metafísica y que deberá proporcionar al espectador un verdadero deleite, gracias a “los resplandores y horrores de la forma desatada, el extasiarse con la máscara, el jugar con la interpretación por la misma interpretación”. En cuanto a los diálogos, el autor aconseja que suene “algo de hueco y mecánico”.

En *Testamento*, Gombrowicz habla de las fuentes literarias de sus personajes:

“Fausto y Hamlet fueron mis modelos, pero solo en lo referente a su ‘genialidad’. Quería escribir un drama que fuese ‘grande’ y ‘genial’, y me remití a esas obras, que en mi juventud había leído con veneración. Mis ambiciones no estaban exentas de cierta astucia. Ladino, presentía que era más fácil escribir una gran obra

que una obra simplemente buena. La vía del genio me parecía menos ardua... ¿Por qué? El Matrimonio que, como todas mis obras, se rebela contra la Forma, es una parodia de la Forma, una parodia del drama genial. Pero parodiando el genio, ¿acaso no iba a poder introducir fraudulentamente un poco de mi propio genio, de contrabando, como si dijéramos?”

En *El casamiento* son evidentes las citas a *Hamlet* en la relación entre padre e hijo, en las idas y vueltas del protagonista espoleado por la necesidad de hacer justicia, también en su relación con la novia-Ofelia.

En su *Diario*, Gombrowicz da pistas sobre cuestiones de índole actoral para una puesta potencial de *El casamiento*:

“Los diálogos con los padres son de un ritmo y un ambiente cambiantes, pero hay que elaborarlos vocalmente como un texto musical y hacer resaltar la teatralidad del mismo y el carácter ritual del banquete. El desfile de las parejas hacia la mesa constituye la irrupción de lo grotesco, todos marchan al unísono en la comitiva danzante: aquí se han olvidado por un momento del drama y no hacen más que divertirse.

(...) La entrada del segundo tema principal de esta ‘sinfonía’ (¡Enrique, oh, Enrique!) cuya sublimación contrasta con el carácter humillante del primero (Cochina, cochino), debería sonar debidamente reforzada por los gritos ‘¡El rey, el rey!’ y por la aparición de los Dignatarios. Los Dignatarios deberán aparecer envueltos en las tinieblas del sueño, y la escena poco a poco se consolidará en su nuevo aspecto de corte real.

En la escena de la oración, la Paternidad adquiere un carácter divino –Dios es padre del Padre– y se impone, atormenta, y sugiere a Henryk unas palabras de vasallaje, mientras él, suspendido en el vacío, no sabe qué hacer consigo mismo... Pero de repente desciende la ligera, maravillosa palabra ‘Casamiento’, y la escena se ilumina; luego sigue la marcha nupcial, los pasos triunfales del final, la polonesa con la que el Padre quiere ‘forzar’ la realidad, todo ello trastornado por la última y breve explosión de ‘cochino’.”

Por otra parte, Gombrowicz afirmaba que *El casamiento* “no es un drama psicológico ni existencialista, sino “ferdydurista”, puesto que proviene directamente de mi novela *Ferdydurke*”. Es que, sin dudas, Gombrowicz no escribió acerca de otra cosa más que sobre la lucha del individuo contra la Forma.

3. OPERETA (PUBLICADA EN 1966)

Terminada de escribir cuando Gombrowicz ya no vivía en Buenos Aires, esta pieza teatral surge de varias versiones de un texto que el autor bocetó en 1951 y que, sin concluir, llamó *Historia*. Este texto, que comenzó a ser desarrollado mientras el autor trabajaba en el Banco Polaco, fue continuado en Tandil para años después retomarlo en Francia, en gran parte motivado por la exitosa recepción de las puestas de sus dos obras anteriores, tal como confiesa en *Testamento*.

En *Historia*, la obra previa a *Opereta*, aparecen los miembros de su propia familia aparte de él mismo (con los pies descalzos, en señal de inmadurez y de rebeldía) en el rol de director de escena, además de personajes de la historia europea, como Rasputín, el mariscal Pilsudski y hasta el mismo Hitler.

En el caso de *Opereta* la historia se ubica en otra de las cortes trasnochadas de Gombrowicz, el castillo del príncipe Himalay y su hijo, el conde Agenor, quien pone en marcha un plan para conocer a la plebeya Albertina. Ella tiene sueños en los cuales se le presenta la necesidad de experimentar la desnudez, como una manera de alcanzar el amor. En cambio, Agenor intenta atraer a Albertina hacia la esfera de la moda, ya que planea vestirla con los mejores ropajes, completamente ajeno a esta obsesión de ella por la desnudez. Aquí Gombrowicz identifica la ausencia de ropa con la Inmadurez, en tanto que equipara a la ropa con las imposiciones sociales que devienen del concepto de Forma.

Por otra parte, en su eterno devenir, la moda simboliza la historia polaca del siglo XX: el Imperio Austro-Húngaro y su derrumbe tras el fin de la Primera Guerra, la llegada de la independencia y la democracia y, finalmente, la sucesión de regímenes autoritarios. Así, entonces, llega al castillo directamente de París, Fior, el “dictador de la moda”, con la intención de dar a conocer sus últimas creaciones en una gran fiesta. Pero el conde Hufnagel simula asesorar a Fior mientras que, en realidad, es un impostor, un antiguo sirviente del castillo que por venganza intenta instaurar una revolución junto a la servidumbre en contra de los señores, un asunto que también aparece en *Ferdydurke*.

Si los dos primeros actos transcurren antes de la Primera Guerra, los restantes suceden luego de la Segunda Guerra, ya establecida la revolución.

Es entonces cuando el conde Agenor y el barón Firulet reciben un ataúd a los efectos de poner allí el cuerpo de Albertina, quien desapareció en aquella fiesta, supuestamente violada y asesinada. Pero finalmente, en el ataúd aparece el cuerpo desnudo de Albertina, simbolizando “la victoria de la desnudez eternamente joven, de la juventud desnuda para siempre, de la desnudez eternamente joven y de la juventud para siempre desnuda”, como explica el propio Gombrowicz.

Gombrowicz titula a la obra con el nombre de un género de teatro musical que él encontraba “divinamente idiota y absolutamente esclerosado”. En su escritura, según afirma en *Testamento*, procuró que todos los elementos de la pieza –personajes, acción y universo– guardasen consonancia con las mismas características de la opereta. Buscaba, exactamente lo que Witkiewicz llamaba “la subordinación de todos los elementos a la idea general de la escenificación y al tono formal del espectáculo”. Asimismo, también Gombrowicz concede mayor importancia a la escenificación que a la lectura. Así lo dice en el prólogo de *Opereta*:

“El texto de una pieza contemporánea cada vez se presta menos a la lectura. Cada vez se asemeja más a una partitura, que solo comienza a vivir en la escena, en la acción, en el espectáculo.”

Aunque el autor expresa que gradualmente la opereta se verá atrapada por el torbellino de la Historia, en cuanto al sentido ideológico que sustenta la pieza, Gombrowicz afirma en *Testamento*:

“*Opereta* no es ni de izquierda ni de derecha..., al menos en Occidente. (...) sino que supone –y eso lo admito– la proclamación de la bancarrota de toda ideología política, de la bancarrota de los ropajes.”

Opereta presenta a unos personajes que, salvo Albertina, se imitan unos a otros. Así, el conde Agenor compite con el barón Firulet sobre sus aventuras amorosas, aun cuando las mujeres, como deja entrever, no lo entusiasman demasiado:

“**ALBERTINA:** –¿Qué trama el señor conde? ¿Qué pretende el señor conde? ¿Por qué está el señor conde sentado en un banco con una chica como yo?

AGENOR: –Si me está permitido decirlo, yo sugeriría la hipótesis de un flirt, un flirt aéreo, a la papillon... Las mujeres, créame, las mujeres... son como la salsa Belmonta. Es preferible no abusar. Indigesto. Ladislao ¿Cuántas tengo en mi haber?

LADISLAO: –257, señor conde. Y en cuanto al barón Firulet, 256.

AGENOR: –¿Lo ves? Flatulencias. Hastío. Encumbramiento. Pesadez. Estadísticas y migrañas. La ley de los grandes números.”

Ante la mirada horrorizada de los personajes representantes de la nobleza, los criados imitan la forma de vestir y peinarse de sus señores, pero una vez que se desencadena la revolución, todos se vuelven iguales. Es entonces, cuando el baile que tenía por objeto exponer la desigualdad entre las clases sociales termina por convertirse en un completo carnaval, donde salen a relucir disfraces insólitos, como el príncipe, que para despistar a los revolucionarios se ha convertido en príncipe-lámpara, con una gran pantalla en la cabeza y la princesa, convertida en mesa por idénticos motivos.

A diferencia de las dos obras anteriores, en *Opereta* triunfa la juventud y la Inmadurez por sobre los designios de la Forma. Es por esto que el sociólogo francés Lucien Goldmann señala a esta obra de 1966 anticipatoria de los sucesos parisinos del Mayo del 68.

Hacia el final de *Opereta*, frente al poder juvenil de la desnudez de Albertina, hasta el mismo Fior, el dictador de la moda, retrocede y reconsidera su posición, diciendo:

“Maldigo las vestiduras humanas,
Maldigo las máscaras ensangrentadas
Que se alimentan de nuestra carne,
Maldigo las modas,
Maldigo mis creaciones,
Maldigo el corte de blusas y pantalones
Que tanto han comido de nuestra carne.”

GOMBROWICZ A ESCENA

GOMBROWICZ A ESCENA

Las puestas argentinas hasta 2019

El estreno de la primera puesta en escena de una obra de Gombrowicz sucedió en París, el 15 de junio de 1963 cuando Jorge Lavelli, por entonces un desconocido director argentino residente en Francia montó *El casamiento*. Luego de unas pocas funciones, esta puesta ganó el Gran Premio de Jóvenes Compañías, por lo cual se reestrenó al año siguiente, con gran repercusión en los medios.

Luego de estrenar *Yvonne, princesa de Borgoña* en 1965 en Francia y después en Suiza, Lavelli puso en escena esta misma obra con elenco argentino en 1972, invitado por el Teatro Municipal General San Martín. Cabe señalar que también realizó la puesta de *Opereta* en 1971 en París y luego en Alemania, al cumplirse veinte años del fallecimiento del autor. Pero ya hablando exclusivamente de las puestas producidas en Argentina, recién en 1981 se concreta la segunda puesta local —esta vez de *El casamiento*—, bajo la dirección de Laura Yusem.

A continuación de aquel estreno, hubo puestas esporádicas de textos de Gombrowicz, como la puesta de *Yvonne...* de 1988, de Miguel Fernández Alonso, la de 1994, de la misma obra, bajo la dirección de Fabiana Olivera y en 1999, otra *Yvonne, princesa de Borgoña*, con dirección de Fernanda García Lao.

En 2000 se produce el primer estreno de una obra de Gombrowicz en el interior del país, con *Yvonne...* en el Teatro Alberdi, de la ciudad de San Miguel de Tucumán, bajo la dirección de Pablo Parolo. Hubo otra puesta en Tucumán y otras más en Rosario y en la provincia de Buenos Aires, en las ciudades de Tandil, Lobos y La Plata.

El año 2004 fue decisivo: al cumplirse el centenario del nacimiento de Gombrowicz se estrenaron en Buenos Aires varias puestas de sus textos. Y a partir de entonces se pone en escena más de un montaje de sus obras en casi todas las temporadas, al menos en CABA.

Así entonces, desde 1972 hasta 2019, se registran en el país cuatro puestas de *El casamiento*, diez puestas de *Yvonne, princesa de Borgoña*, dos de *Historia*, tres de *Opereta*, cuatro versiones de la novela *Ferdydurke*, una versión teatral de la novela *Trans-Atlántico*, una de la novela *La seducción* y cinco espectáculos inspirados en obras, cuentos y otros textos de Gombrowicz.

En tren de apropiación de los textos, algunas de estas puestas hicieron referencia a diferentes momentos de la historia argentina. A modo de ejemplo,

hubo una *Opereta* en contexto menemista (Adrián Blanco), una *Yvonne, princesa de Borgoña*, representando el caos institucional producto de la caída de De la Rúa, como sugirió su director, Uriel Guastavino, y una *Opereta* en Tucumán, la que realizó Rodolfo Pacheco, en la cual se trabajó sobre la resonancia de la lucha armada bajo el Proceso.

Cabe señalar que tres de estos montajes fueron invitados a participar del Festival Gombrowicz en Radom, Polonia: *Trans-Atlántico* con dirección de Adrián Blanco, participó en la edición XI del Festival, en la cual obtuvo el premio al mejor espectáculo, al mejor director y al mejor actor (por Gustavo Manzanal), *Detrás de la forma*, dirigido por Alfredo Martín tomó parte de la X edición del mismo evento, y *Le Corviné*, puesta de *Yvonne, princesa de Borgoña*, por la compañía *Pablito no clavó nada*, dirigida por Braian Alonso, la cual obtuvo la Mención Especial del Jurado, en la XII edición de este mismo Festival.

Desde 1963 hasta 2019, este es el listado de las puestas realizadas por directores argentinos de los textos de Gombrowicz, incluidos estrenos y reposiciones:

1963	<i>El casamiento</i>	Jorge Lavelli	Francia
1964	<i>El casamiento</i>	Jorge Lavelli	Francia Festival de Berlín
1965	<i>Yvonne...</i>	Jorge Lavelli	Francia Festival de Venecia
1966			
1967	<i>Yvonne...</i>	Jorge Lavelli	Suiza
1968 - 1970			
1971	<i>Opereta</i>	Jorge Lavelli	Alemania
1972	<i>Yvonne...</i>	Jorge Lavelli	TMGSM
1973 - 1980			

1981	<i>El casamiento</i>	Laura Yusem	TMGSM
1982 - 1987			
1988	<i>Ferdydurke</i>	Miguel Fernández Alonso	T. Bambalinas
1989	<i>Opereta</i>	Jorge Lavelli	Alemania
1990 - 1993			
1994	<i>Yvonne...</i>	Fabiana Olivera	La Carbonera
1995 - 1998			
1999	<i>Yvonne...</i>	F. García Lao	Biblioteca Domeyko
2000	<i>Yvonne...</i> <i>Yvonne...</i>	F. García Lao Pablo Parolo	C.C. Recoleta Tucumán
2001	<i>Noches polacas</i>	Mirta Bogdasarian	Casa polaca
2002			
2003			
2004	<i>La historia</i> <i>Opereta</i> <i>La pornografía</i>	Oscar Strasnoy Adrián Blanco Gonzalo Martínez	Teatro Colón Club del Bufón C.C. Ricardo Rojas
2005	<i>Yvonne...</i> <i>La pornografía</i>	Uriel Guastavino Gonzalo Martínez	Camarín de las Musas Espacio Callejón
2006	<i>Opereta</i> <i>La pornografía</i> <i>Yvonne...</i>	Rodolfo Pacheco Gonzalo Martínez Uriel Guastavino	Tucumán Espacio Callejón Beckett Teatro

2007	<i>La pornografía</i>	Gonzalo Martínez	C.E.C
2008			
2009	<i>Trans-Atlántico</i> <i>El paraíso</i>	Adrián Blanco Alfredo Martín	Teatro Cervantes Andamio 90
2010	<i>Detrás de la forma</i> <i>El paraíso</i> <i>Trans-Atlántico</i>	Alfredo Martín Alfredo Martín Adrián Blanco	Andamio 90 Andamio 90 Teatro Cervantes IX Fest. Gombrowicz
2011	<i>Trans-Atlántico</i> <i>Detrás de la forma</i>	Adrián Blanco Alfredo Martín	C.C. H. Conti Andamio 90 X Fest. Gombrowicz
2012			
2013	<i>Yvonne...</i> <i>Historia</i> <i>Yvonne...</i>	Alejo Marschoff Adrián Blanco Juan Lucese	La Plata (Pcia. Bs. As.) Hasta Trilce Lobos (Pcia. Bs. As.)
2014	<i>Fuga</i>	Leonel Giacometto	Tandil (Pcia. Bs. As.)
2015	<i>La imagen cero...</i>	Ignacio Amione Felipe Haidar Carolina Hall y Alejandro Leguizamón	Rosario (Pcia. de Santa Fe)
2016	<i>Le Corviné</i> <i>Yvonne...</i> <i>Ferdydurke</i> <i>Yvonne...</i> <i>El casamiento</i>	Braian Alonso Roberto Monzo A. Genes Radawski Leo Di Nápoli Alumnos del taller de títeres de Natacha Belova	Espacio Aguirre XII Fest. Gombrowicz Andamio 90 Teatro Tadrón T. del Artefacto Universidad Nac. de San Martín

2017	<i>Le Corviné</i> <i>Yvonne...</i>	Braian Alonso Leo Di Nápoli	Hasta Trilce T. del Artefacto
2018	<i>El casamiento</i> <i>El casamiento</i> <i>¡Bacacay!</i> <i>Le Corviné</i> <i>Yvonne...</i>	Cintia Miraglia Michal Znaniecki Adrián Blanco Braian Alonso Leo Di Nápoli	El extranjero TMGSM El Portón de Sánchez Hasta Trilce Espacio IFT
2019	<i>La Fachalfarra</i> <i>Yvonne...</i>	Alfredo Martín Leo Di Nápoli	Andamio 90 Espacio IFT

Recepción crítica

1963

A pesar de que a partir de la puesta de Lavelli de *El casamiento* a Gombrowicz se lo comienza a comparar con Samuel Beckett y con Eugéne Ionesco, esto se limita a algunos periodistas especializados.

“Me gustaría saber –se preguntaba Gombrowicz– hasta cuándo esos dos nombres malditos devorarán toda la substancia de las críticas dedicadas al teatro que escribo”.

En cuanto a los espectadores, parece que muchos de ellos huyeron de la sala, tal como lo comenta el propio autor (encantado, por cierto) en las cartas que escribe a Goma, su amigo Juan Carlos Gómez, desde Berlín, a comienzos de 1964:

“(…) EL CASA tiene éxito de proporciones que repercute en la prensa mundial, hubo muchas reseña (SIC) una dice JAMÁS SE HA VISTO ALGO PARECIDO (...) TODAVÍA ME VIENE EL ESCALOFRÍO AL RECORDARME DE LO QUE SUFRÍ DURANTE ESE ESPECTÁCULO HORRIBLE (...) la gente huía en la première después del primer acto, en una palabra no se puede pedir éxito más distinguido y de raza, me escribe Lavelli que el público al ver tanta nota y reseña y escándalo afluye cada vez más (...) Lavelli triunfa, hizo algo macabro, monstruoso,

repugnante y enloquecedor (...) nadie comprende nada todos dicen que es una LIBERACION de gesto y de palabra sin precisar más.”

Unos días después vuelve a escribir al mismo amigo:

“(…) dicen que si se logra mantenerlo (*El casamiento*) un mes más el kerosene del esnobismo lo mantendrá fácil un año” (...) “el público silbaba y gritaba “ta gueule!” (Cállate!) después del primer acto una parte dejó el teatro...”

Por otra parte, el mismo Lavelli escribe a Gombrowicz asegurándole que “El 64 será el año Gombrowicz para el teatro parisino”, dado que él mismo realizará la puesta de *Yvonne, Princesa de Borgoña* en el Théâtre de Lutèce. Le anuncia, además, que habrá puestas de la misma obra en Alemania y en Suecia. El caso es que, diez años antes de este suceso teatral, en 1954, Gombrowicz se lamentaba en su *Diario*: “La verdad es que no tengo ninguna seguridad de que *El casamiento* se represente mientras yo viva”.

Al mismo Lavelli, Gombrowicz le escribe poco antes del estreno: “Yo pienso que ‘El casa’ se impondrá recién después de dura lucha, gradualmente. Dentro de un año la cosa sería mucho más fácil... Bueno, Lavelli, en vísperas de este casamiento suyo le deseo todo lo mejor (este chiste no es el mejor de mi vida)”.

Y ante la invitación del director a trasladarse de Berlín a París para presenciar el estreno, Gombrowicz responde en su castellano aporteñado: “Imposible, no puedo moverme de aquí por el momento, pero mi julepe, mi esperanza y mis oraciones al Todopoderoso (me vuelvo creyente en los momentos solemnes) estarán en primera fila. Va adjunto a esta carta mi agradecimiento por todo el esfuerzo suyo y por la fe puesta en mi drama”.

La dificultad mayor que Gombrowicz encontraba en la potencial puesta de esta obra radicaba en haberla concebido como “una libre descarga de la imaginación”, “un intento artístico de llegar a la realidad que oculta el Futuro”. Más aún:

“Es el sueño acerca de una época que expresa los tormentos de nuestro tiempo presente, pero a la vez es el sueño que anticipa la época, que trata de adivinar...; al margen de la acción, el espíritu del héroe-artista, que sueña, quiere penetrar las tinieblas, es una

lucha en sueños con los demonios del mañana, es la celebración del sagrado rito de un nuevo y desconocido Devenir... De modo que *El casamiento*, puesto en escena, debería convertirse en el Monte Sinaí, lleno de revelaciones místicas, en una nube preñada de mil significados, en un trabajo desenfrenado de la imaginación y la intuición, en un Grand Guignol rebosante de alegría, en una misteriosa *Missa solemnis* a caballo de los tiempos y a los pies de un altar desconocido. Este sueño es de veras un sueño que se desarrolla entre tinieblas, y solo los relámpagos tienen derecho a iluminarlo (perdónenme que me exprese con tanta grandilocuencia pero de otro modo no podría dar a entender cómo debería representarse *El casamiento*).”

En cuanto a la recepción crítica de la puesta de Lavelli de 1963, el diario *Le Monde* destacó la audacia con que el director, ganador del Gran Premio de Jóvenes Compañías, trabajó los aspectos plásticos de un montaje no destinado a un público de “no iniciados”, según subrayó. En el diario *Combat*, aparece otra reseña que relaciona la puesta con los contenidos de las notas sobre *El casamiento* que Gombrowicz consignó en su *Diario*, algo que se sobreentiende es una opinión favorable dado que el periodista considera importante que la puesta haya sido fiel al autor. No obstante, hubo una reseña negativa, la del diario *Carrefour*, donde se califica al espectáculo de “espantosa pesadilla”.

El filósofo y sociólogo francés Lucien Goldman (el mismo que había señalado que *Opereta* había anticipado de algún modo el mayo francés) en un escrito crítico sobre *El casamiento*, consigna otros comentarios escritos sobre la obra de Gombrowicz y la puesta de Lavelli, sin precisar los medios periodísticos donde aparecieron: “una velada barroca... guiñolesca y delirante”, “una obra inaudible e imposible de presenciar, sin hallazgos, sin astucia y sin meta”, “la evasión del realismo”, “incoherencia demencial”, género nebuloso, hermético, desequilibrado, divagante”. Luego, da su punto de vista no solamente sobre la obra sino también sobre la actitud de los críticos:

“Ninguno de ellos (se refiere a los críticos) ha pensado que la casa del padre pudiera ser la patria, la lengua de la madre, el casamiento, la legitimidad, etc... ninguno de ellos ha hecho alusión ni al estalinismo y a la generación que esperaba crear un mundo humano y que fue obligada a traicionar sus esperanzas en

nombre de la política realista, ni al suicidio de los que rechazaron esta evolución. Entre la obra y el sentido común, existe la costumbre, convertida casi en acto de reflejo, de referirse, en la medida en que un texto requiere un poco de análisis, a Freud, a Ionesco, a Jung, otros tantos esquemas convertidos en lugares comunes fáciles y naturales.

En 1942 y hasta 1947-48, ocho sobre diez espectadores habrían comprendido espontáneamente la transposición de los acontecimientos históricos, ya que la historia era la vida cotidiana. En la actualidad, esta vida se sitúa fuera de la historia, se ha convertido en una vida rigurosamente privada, donde la heladera, la sexualidad, la sensación de absurdo, la evasión, ocupan el mayor lugar, y los críticos reflejan pasivamente esta evolución del público.”

Según Juan Carlos Gómez, el propio Gombrowicz, habría tenido sus reparos de haber visto la puesta de Lavelli. Así reproduce un diálogo que, según le consta, el autor mantuvo con Diego Masson, compositor de la música de la puesta parisina:

“—He oído que el decorado estaba hecho con restos de coches viejos; —Sí, era excelente; —¡Oh, qué feliz me siento de no haberlo visto esos restos de coches!, me hubiera gustado mucho más un lindo decorado gótico con muchos colores. Usted compuso además la música para batería, ¿no es cierto?; —Sí, es verdad, la música fue escrita para dos bateristas, detrás de las cortinas había un gran número de instrumentos de percusión; —¡Oh, qué feliz estoy de no haberlo escuchado!, sabe usted, a mí me hubiera venido mucho mejor algo como Beethoven o Chopin.”

Por su parte, la puesta de *Yvonne, princesa de Borgoña*, estrenada por el mismo Lavelli en 1965, tuvo críticas elogiosas referidas al talento del director argentino y otras muy poco entusiastas. Para el crítico del diario *Paris Presse*, la escenografía no era más que unos cuantos armarios comprados en un mercado de pulgas. Asimismo, alegaba que el maquillaje era grotesco y el vestuario, un conjunto de harapos ridículos. Para terminar, el periodista comparaba al espectáculo con la idea de interpretar en saxofón un estudio de Chopin, por la poca concordancia que encontraba entre la estética de la obra de Gombrowicz y la puesta en escena.

Como Gombrowicz había leído los recortes periodísticos que le enviaron sobre *El casamiento* y, tomando en cuenta que hubo muchas críticas en torno de la longitud de parlamentos de muchas de las escenas, el propio Witold le había ofrecido a Lavelli hacer un recorte en el texto de *Yvonne*... Y también le había brindado algunos consejos para esta, su segunda puesta, según se lee en esta carta de 1965:

“Le aconsejo: moderación; nada de modernismos excesivos; que la pieza sea, ante todo, comprensible; mucho Shakespeare; gran despliegue de caricatura, grotesco, etc., allí donde surge el mundo vergonzoso, privado, salvaje...”

En 1966, el mismo Gombrowicz escribe en su *Diario* acerca de las críticas negativas recibidas pero con el objeto de poner ciertas cuestiones en claro. Según observaba, la prensa de los exiliados polacos favorecía a ciertos autores del país en tanto que denigraba a otros. Gombrowicz cuenta que el crítico polaco Artur Sandauer, de visita en Francia, le hace saber que varias personalidades del mundo literario de Polonia recibieron en forma anónima recortes de *Wiadomosci*, la revista editada en Inglaterra de los exiliados polacos en ese país, donde se asegura que el estreno parisino de *Yvonne, princesa de Borgoña*, había sido un fracaso. El propio Gombrowicz, luego de leer esa misma nota –titulada *Gombrowicz vapuleado en París*–, realiza el siguiente comentario en el *Diario*:

“De entrada se dice que *Yvonne* ha sido ‘vapuleada sin piedad’ por el crítico de *Le Figaro*, Jean-Jacques Gautier. A continuación vienen extensos extractos de su crítica. Me permito reproducir algunos fragmentos: ‘Uno no puede imaginarse un espectáculo más pretencioso y más deprimente. Es difícil no temblar de indignación ante semejante complacencia con el absurdo, la torpeza, la estupidez y la patraña, etc.’. Al final, dos frases de consuelo del autor de la nota reconociendo que otro crítico, Lemarchand, expresa ‘su gran aprecio por la pieza y por los decorados’.

Ante todo desearía compartir con los lectores de *Wiadomosci* una información, un poco caduca pero aun así agradable para los oídos polacos, a saber, que esta obra de un autor polaco no fue en absoluto tan mal recibida en París. En el boletín informativo del

teatro de Bourgogne (la compañía que representó *Yvonne*), bajo el título ‘Yvonne en París’, figura la siguiente especificación: ‘De 39 críticas, 30 positivas (de éstas alrededor de 20 muy elogiosas); 5 favorables, ya sea a la obra o a la puesta en escena, y 4 desfavorables (entre ellas una extremadamente desfavorable)’. La ‘extremadamente desfavorable’ es por supuesto la crítica citada por *Wiadomosci*. Pero oigamos qué dicen algunas de las favorables. Jean Paget en *Combat*: ‘Es una gran obra’; Robert Abirached en *Le Nouvel Observateur*: ‘Una obra maestra’; Gilles Sandier en *Arts*, ‘Un espectáculo digno de admiración’; Christian Megrét en *Carrefour*: ‘Una lección de bello y buen teatro’... ‘Gombrowicz vapuleado en París’ ¿No es así? Y en cuanto a la crítica de *Le Figaro*, oigamos la respuesta que ha merecido en la prensa francesa. ‘Desdichado Gombrowicz’, escribe Sandier en *Arts*, ‘deja de momento que esos brutos (goujats) te traten de meteco... El teatro francés está orgulloso de poder escenificar obras del autor de *Ferdynurke*; uno de los hombres que honran nuestra época’. No solo en *Arts*, también en otros periódicos y en la radio hubo protestas contra la brutal crítica de *Le Figaro*. (...). La opinión pública polaca tiene derecho a saber que un escritor polaco no ha hecho el ridículo en el Théâtre de France, y yo, como escritor, tengo quizá derecho a rogarle con discreción que sea –cómo diría– más benevolente, así como más cauteloso con respecto a las informaciones que me conciernen. Y es que la dosis de silencios, tergiversaciones, calumnias que me condena el régimen rojo en Polonia me parece ya del todo suficiente y preferiría que la prensa de la emigración no echara más leña al fuego con pequeños comentarios de ese estilo.”

Pero no todos los comentarios a favor son igualmente recibidos por Gombrowicz. Al menos no los que intentan ubicar a su obra entre las glorias de la literatura polaca. Es entonces cuando el autor se pone en guardia, reacio a entrar en la Forma del canon literario. Es por esto que no recibe con agrado el comentario de la prensa de los exiliados polacos de Suecia, cuando *Yvonne*... se da a conocer en Estocolmo: “El estreno de *Yvonne* se ha convertido en un himno a la gloria de la creación dramática polaca”. En cambio, otras críticas de la

misma puesta deben haberle entusiasmado: “Un acontecimiento teatral insólito”, “Espectáculo que supera todos los límites conocidos”, “No es teatro, es magia”.

En cuanto a las cuestiones económicas que atañen a los derechos del dramaturgo, Gombrowicz escribe al mismo Lavelli para que lo oriente, habiendo recibido una propuesta de un agente teatral que le ofrece representarlo en Suecia, pidiéndole el 50 % de sus ganancias:

“Yo no tengo nada en contra, pero quisiera saber de una vez por todas qué porcentaje hay que dar a esos agentes. No me explico cómo es eso. Yo trabajo un año, o más, para escribir una pieza. El agente paga el traductor (poca plata), escribe dos o tres cartas, habla por teléfono... ¡Y me saca 50%! Le tengo confianza, Lavelli, olvídense que son sus amigos y dígame cuánto hay que aflojar. Le prometo discreción absoluta. Me llegan noticias de la patria del Gral. San Martín que usted me hizo una propaganda estupenda y que tuvo un gran éxito.”

Como un porteño hecho y derecho, Gombrowicz plantea sus dudas sobre el tema económico a Lavelli, además de felicitarlo por la puesta de *Divinas palabras*, de Valle Inclán que ese año de 1964 llevó a Buenos Aires.

1971

Aunque Jorge Lavelli estaba preparando la puesta en escena de *Opereta* en septiembre de 1967, recién pudo estrenarla cuatro años después, ya fallecido Gombrowicz. Luego realizó otra puesta en 1989. En una carta de 1967, mientras Lavelli pensaba la puesta que finalmente no estrenó, Witold volvía a darle consejos:

“Fíjese bien que la opereta tiene que ser bien opereta, estilo vienés 1900. Una parodia de opereta, si quiere, pero opereta (con drama adentro). Y con buen espectáculo para el público. Hay que ganar plata. Esto no perjudica en nada el nivel artístico, al contrario. La música, me imagino debe ser un popurrí de melodías viejas, aires de antaño, es decir en la obertura (corta) y, después, aires (canciones) bastante idiotas a lo mejor interrumpidas de vez en cuando por horripilantes disonancias ultramodernas. Pero que no sea puro modernismo, *nada de eso*, tiene que ser en general

de opereta. Más importantes serán los efectos acústicos, truenos, vientos, etc.

1972

Recién 8 años después de la puesta parisina de *Yvonne, princesa de Borgoña*, ya fallecido Gombrowicz, Jorge Lavelli –quien el año anterior había dado a conocer su puesta de *Opereta*, en Alemania– estrenó *Yvonne...* con elenco argentino el 24 de junio de 1972 en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal San Martín. Un estreno que se convirtió en un verdadero acontecimiento teatral. Así, una obra escrita en la etapa previa a su llegada a Buenos Aires, una obra de juventud, le significó a Gombrowicz el ingreso al campo intelectual y artístico de la que fue su patria de adopción, cuyos escritores consagrados lo había ignorado.

Lavelli construyó un espacio escénico de corte surrealista donde, al igual que la puesta parisina, una serie de armarios de estilo y gran porte, dejaban abrir y cerrar sus puertas con espejos para permitir que los personajes entraran o salieran de escena.

En un reportaje publicado en la revista *Siete Días ilustrados*, el crítico Emilio Stevanovitch señalaba que la violencia del montaje encontraba su equilibrio en el humor agresivo y casi feroz de los textos. Lavelli, por su parte, explicaba las razones de sus decisiones estéticas, antes de aclarar que su verdadero deseo hubiese sido realizar una sola función, terminando esta, de haber podido, en forma radical. ¿De qué modo? “le prendería fuego a todo”, afirmaba en la entrevista. Sobre otros aspectos de la obra, el director argumentaba:

“La razón de un trabajo dramático asentado en la violencia se debe a que el teatro sustentado en formas realistas, anecdóticas, demostrativas, constituye parte del bagaje polvoriento y decadente del teatro burgués. Por eso apliqué un mecanismo de destrucción de todo lo estereotipado, obsoleto, que caracteriza a estos divertimentos, esos tranquilizantes pasatiempos que han sido el consuelo de la burguesía, adueñada del teatro.”

El elenco de *Ivonne, Princesa de Borgoña* era el siguiente: Elsa Berenguer (la Reina Margarita), Luis Politti (el chambelán), Miguel Ligerio (el Rey Ignacio), Sergio Corona (el mendigo), Miguel Angel Martínez (el Mariscal), Hugo Caprera

(el Juez Supremo), Marcelo Krass, Leonor Galindo, Laura Palmucci, Gloria Ugarte y Marina Villar (damas de la corte), Luis Medina Castro (el príncipe Felipe), Pepe Novoa (Cirilo), Roberto Mosca (Cipriano), Cecilia Thumin (Isabel), Blanca Lagrotta y Nelly Prono, (tías de Ivonne), Juana Hidalgo (Yvonne), Carlos Marchi (Inocencio, un cortesano), Salo Vasochi (Valentín, un valet), Horacio Estévez, Hugo Galfredo, Rodolfo Natale y Mario Viola (servidores de escena). La música era obra de Jean-Pierre Guezec, el vestuario, de Claudio Segovia y el dispositivo escénico, del mismo Segovia y el propio director.

1981

A pesar de la resonancia que obtuvo aquel estreno y el prestigio que cobró la figura de Gombrowicz, no hubo otras puestas de sus textos sino hasta 1981, cuando Laura Yusem, quien había saltado a la fama el año anterior con su puesta de *Boda Blanca*, del también polaco Tadeusz Różewicz, estrenó en la misma sala Martín Coronado del Teatro San Martín, *El casamiento*, obra que Gombrowicz había escrito en Argentina.

El elenco estaba integrado por Ulises Dumont (Enrique); Mario Pasik (Pepe); Aldo Braga (El Padre); Graciela Araujo (La Madre); Juana Hidalgo (María); Roberto Castro (El borracho); Juan Carlos Gianuzzi (Borracho/Jefe de Policía); Juan Carlos Posik (Borracho/Obispo Pandolfo); Adriana Filmus (Dignatario/Cortesano); Graciela Martinelli (Dignatario/Dignatario traidor); Antonio Hugo (Dignatario/Escritor polaco); Horacio Peña (Canciller); Cristina Escalante, Livia Fernán y Diego Montes (Cortesanos). Susana Ibáñez tuvo a su cargo el asesoramiento corporal; la selección musical, fue obra de Rubén Szchumacher en tanto que Graciela Galán diseñó tanto la escenografía como el vestuario y la iluminación. Ernesto Korovsky por su parte, fue el asistente de dirección.

En cuanto a la adaptación del texto –el cual había sido traducido al castellano por el mismo autor junto a Alejandro Rússovich–, fue realizada por Néstor Tirri, uno de los integrantes del grupo juvenil que Gombrowicz había conocido en su viaje a Tandil. En un pormenorizado análisis de esta puesta, Ezequiel Gusmeroti estima que “el trabajo adaptativo de Tirri consistió en acotar y simplificar los sucesos y los temas por los que la obra transita en el nivel fabular. Se han suprimido determinados parlamentos y se ha concentrado la atención sobre todo en dos de los temas (ciertamente) fundamentales del drama: la Forma en contraposición a la Inmadurez. Asimismo, se acentuó aún más el carácter de monólogo que posee *El casamiento*; la acción, en el espectáculo dirigido por Yusem, transcurre en torno a Enrique, protagonista del drama”.

Lo que Gusmeroti apunta como negativo es el uso alternante entre los modos del “tú” y del “vos”, incluso en un mismo parlamento. Acerca de la supresión de algunos fragmentos del original, destaca la opinión de Eduardo Pogoriles, en la revista *Somos*:

“Es cierto que Gombrowicz puede abrumar con sus reflexiones metafísicas sobre el sentido último del lenguaje, sobre el mundo como un laberinto de espejos donde todo puede ser verdad y mentira al mismo tiempo. En todo caso, podar y adaptar esta obra fue la tarea de Néstor Tirri, no muy acertada.”

Por otra parte, al igual que muchas de las reseñas críticas de la época, Gusmeroti también considera que todos los elementos no verbales del espectáculo –gestualidad y movimiento de los actores, vestuario, maquillaje, escenografía y música– tuvieron el efecto de redimensionar la puesta en escena de Laura Yusem. No obstante esto, apunta que Sylvia Matharan de Potenze, crítica de la revista *Criterio* opinó:

“Yusem no logró superar los momentos de tedio producidos por el desinterés inevitable del público ante un palabrerío y una agitación sin asidero.”

La decisión de Yusem de incluir al personaje de un escritor polaco que escribe mientras se desarrolla la representación fue un acierto, según muchos especialistas señalaron. Gusmeroti acuerda con la misma directora quien, en la entrevista que le realizó Gerardo Fernández, para la Revista Teatro explica: “Enrique es Gombrowicz, y este personaje es otro Gombrowicz que padece menos y se burla más”.

Asimismo, Gusmeroti destaca lo que considera ejes fundamentales de las decisiones estéticas de la dirección:

“Yusem, evidentemente, asumió un fuerte compromiso estético-filosófico, producto de una clara identificación con las ideas gombrowiczianas: se propuso trabajar desde el teatro el más grande de los temas witoldianos: el de la FORMA. A tal punto que confiesa haber problematizado en su versión de *El casamiento* la insalvable paradoja de pensar el fenómeno de la FORMA

desde la forma misma, es decir, abordar este problema desde el teatro, que también es una forma. Esta imposibilidad práctica termina gobernando y anulando a la vez todo intento abstracto-teórico-conceptual, puesto que solo formalmente podemos abordar el fenómeno de la FORMA. Este razonamiento nos conduce a una encrucijada última insalvable: el teatro filosófico de Gombrowicz no puede, pese a cualquier intento, escapar de la forma, porque, paradójicamente, es una forma.”

1988

En el Teatro Bambalinas, con adaptación de Ricardo Sverdlick y Martin Groisman, el director Miguel Fernández Alonso (director, ese mismo año, del primer espectáculo del grupo Gambas al Ajillo), estrenó una adaptación teatral de *Ferdydurke*, de la cual no hay reseñas críticas.

1989

Dieciocho años después de su primer montaje de *Opereta* en el Schauspielhaus de Bochum, Alemania, Lavelli vuelve a realizar otra puesta, en ocasión de cumplirse el vigésimo aniversario de la muerte de Gombrowicz. En una entrevista con *El País*, de España, Lavelli cuenta los detalles de este espectáculo realizado en coproducción entre el Festival de Tardor de Barcelona, y el Théâtre National de la Coline (TNC), de París, que el mismo Lavelli dirige:

“El estreno de *Opérette*, montaje de Jorge Lavelli –argentino nacionalizado francés– de la obra del polaco Witold Gombrowicz, inaugurará mañana en el Mercat de les Flors la primera edición del Festival de Tardor de Barcelona. Lavelli, que conoció bien a Gombrowicz, acomete por segunda vez la puesta en escena de esta pieza, que trata “de una forma ligera, divertida”, dice, ‘un tema fundamentalmente grave: el fracaso de las ideologías’. ‘*Opérette* tiene un tema central, la desnudez’, señala el director; ‘arrancad vuestras máscaras, vuestros disfraces’, dice Gombrowicz, ‘buscad vuestra autenticidad, vuestra desnudez’. ‘Witold Gombrowicz era un hombre elegante’, recuerda Lavelli contemplando una extraordinaria foto de pasaporte del escritor polaco, ‘con algo de campesino, con algo rural. Tenía un carácter ácido y desconfiado, era un poco o un mucho actor;

siempre estaba tratando de dar opiniones a contracorriente: un provocador'. 'Padecía asma y por su enfermedad caminaba incluso con cierta dificultad'. Yo introduje su teatro en Francia; monté *Le mariage* en 1963', continúa el director, que anuncia la próxima publicación en Francia de dos libros con textos inéditos del autor, fundamentalmente artículos periodísticos; 'Gombrowicz vivió 25 años en Argentina; él se decía aristócrata y lo era, más de sangre que de dinero; se burló siempre de la aristocracia, pero la reivindicaba en cierto modo; en Buenos Aires se le conocía por El conde, se ganaba la vida trabajando en el Banco Polaco, jugando al ajedrez e impartiendo clases de filosofía. En Buenos Aires siempre fue un hombre marginal'".

"*Opérette* trata varios temas; la aristocracia, desde luego, está en el corazón mismo de la obra, pero, bien, de lo que se trata es de constatar el fracaso de las ideologías de este siglo; Gombrowicz no pretende una obra histórica, sino una simplificación; el propósito es denunciar, poner en evidencia ese fracaso. El de Gombrowicz es un pensamiento destructor, negativo y anárquico, Gombrowicz es un anarquista profesional; asimila moda a ideología, moda a historia. La desnudez es una respuesta filosófica, es lo opuesto al mundo de la forma, al hombre prisionero de la forma. En la pieza, en alguna pequeña corte de algún lugar de Europa, la única preocupación es seguir los dictados de las modas hasta que una corriente de aire, el viento de la historia, arrastra con todo y llega un nuevo gusto, más siniestro, terrible, el nazismo. En un mundo desordenado los personajes se transforman, están a la busca de su propia identidad y entonces la desnudez simboliza el desenmascaramiento. Esto, que parece tan complicado, es una llave de lectura, pero la obra es fácil de entender, es eso: una opereta, la comprensión es inmediata. La habilidad de Gombrowicz es enorme: algo tan grave y algo tan ligero. Y poner eso en escena, ese equilibrio, es un asunto difícil; la primera vez, en 1971, en el Schauspielhaus de Bochum, en la RFA, subrayé lo dramático que hay en el fondo y la opereta no funcionó. Hoy la *Opérette* tiene un aporte nuevo, una cierta esperanza; ese mensaje de desnudez es luminoso", medita Lavelli.

Para esta versión de *Opérette* Jorge Lavelli ha utilizado música del pianista, compositor y director polaco Zygmunt Krauze. “Gombrowicz dejó indicaciones claras sobre cómo había de ser la música de Opérette en una carta que me escribió. No debía ser una música modernista, sino despreocupada, fácil, con citas de operetas vienesas. De ahí el sentido del título”, dice. Pero Krauze no ha seguido al pie de la letra las indicaciones de Gombrowicz. Su música, especialmente compuesta para el montaje, es para un septeto: piano, violín, violonchelo, trompeta, clarinete, trombón y percusiones. Pero los intérpretes son polivalentes, lo cual permite introducir otros instrumentos, como el órgano eléctrico, el acordeón –particularmente caro a Lavelli, que tiene un montaje con músicas de Astor Piazzolla– y diferentes instrumentos folclóricos. (...) “*Opérette* plantea un problema similar a las óperas de Mozart: el equilibrio entre la ligereza y la gravedad”, destaca el director.

1999

Según señala la investigadora Mariana Cerrillo, el grupo *Ferdydurkistas 1999 en Acción* estrenó ese año un evento que incluía lectura de textos de Gombrowicz, proyección de cine, música y teatro, todo esto en la Biblioteca y la Casa polacas. Destaca además:

“En ese marco fue presentada la obra *Ivonne*, de Fernanda García Lao, en la Biblioteca Polaca Ignacio Domeyko, repuesta en el 2000 en el Centro Cultural Recoleta. Dos años después, en 2001, también con el apoyo de la Biblioteca y la Casa polacas, se llevó adelante el proyecto de autoría colectiva *Noches polacas*, sobre textos de Gombrowicz, bajo la idea original de Mirta Bogdasarian. Este espectáculo de autoría colectiva sobre textos del Diario y el relato *Filidor forrado de niño*, y también sobre textos de Bruno Schulz y Stanislaw Witkiewicz, llamados en ese momento ‘los tres mosqueteros de la vanguardia polaca’, tomaba a Witold como una figura referente.

La puesta consistía en una especie de evocación de una noche polaca, con todos los elementos típicos que esta pudiera tener: el bar, la música, los poetas. El espacio elegido fue el Club polaco, y se respetó su fisonomía casi como la esencia del espectáculo: un espacio con algunas mesas, decorado con cuadros con paisajes de Polonia y adornos típicos; el mismo espacio donde

viejos polacos se juntaban a jugar al ajedrez y a beber. Allí se convidaba a los espectadores con vodka, mientras un pianista polaco tocaba, y se oían algunas grabaciones en polaco de Irena, directora de la Biblioteca del Club polaco, y de otro miembro de esa asociación. Se colocaron, además, tres gigantografías con las caras de los autores, y debajo de los vidrios que cubrían las mesas, se colocaron citas, frases, fotos, reproducciones de cuadros y/o dibujos de Schulz y Witkacy, autores que además tenían una gran producción plástica. Quien estuvo a cargo del trabajo con el espacio fue la vestuarista y escenógrafa polaca Magda Banach.”

En *Yvonne*, la mencionada puesta de García Lao, la cual también realizó funciones en el Sportivo Teatral y en Centro Cultural Rojas, intervinieron Leonardo Brezezicki, Carla Crespo, Javier Drolas, Vanina Goldstein, Laura Mantel y Carolina Paineira. El vestuario fue obra de Gabriela A. Fernández, el diseño de luces, de Gianni Scopa y la asistencia general, de Tatiana Saphir. Sobre esta puesta, escribió Verónica Shneck:

“La ceremonia es el primer elemento de su teatro, pero una ceremonia representada, ensayada, que se desarrolla sobre la escena, es al mismo tiempo, una contra/ceremonia, una imitación del ritual”. Jan Kott (haciendo referencia al teatro de Gombrowicz).

La versión de la obra *Yvonne, princesa de Borgoña* que se está realizando en el Centro Cultural Ricardo Rojas y que ya pasó por el Centro Cultural Recoleta y por el Sportivo Teatral realizada por el grupo El Extrapolar Colectivo Teatral, parecería, en esencia, tener origen en la frase citada... Si bien la obra concretamente plantea situaciones de características ceremoniales, la vida cotidiana también se presenta como ceremonia, y los hombres, portadores de ese hacer, y de ese hacerse dentro de ese ritual, son también actores de una ceremonia desdoblada, la del personaje y la del actor. Por un lado esto conlleva su mística y su pertenencia, y por otro lado, cuando la ceremonia es vacía, cuando la mística es impuesta, es decir, la forma, lo que acontece por dentro de eso es carencia, gesto vacío y replegado sobre sí mismo. En este conjunto de niveles ceremoniales, la representación se inscribe como un

nivel más, y dentro de este, la actuación deviene en ceremonia de ceremonia. La actuación se presenta como centro de gravedad de la escena, y dentro de esta situación las fuerzas se trazan como funciones jerárquicas siempre presentes en cualquier ritual... Esto es tan importante, que hasta al espectador se le devuelve su rol tan olvidado, el de ser participe activo de ese ritual que es ir al teatro y ser movilizadado por algo o por alguien. Las actuaciones no solo que encierran en sí la creatividad, sino que en sus ubicaciones, quiebran las distancias con respecto a los que miran. El actor, al presentarse tan cercano parece no ocultar nada, sin embargo lo que oculta, lo lleva sumergido en su actuación, y no en su lejanía. Los actores presentan los rostros de un mundo que empieza a hundirse en sus propias formas... Ser alguien es estar definido por la forma, estar lleno por la forma, es decir, es estar deformado, por lo tanto, ser alguien, ser distinto, y al ser degradado se deja de ser uno mismo y se pasa de ser deformado a ser artificial, dice Kott. Pues bien, este proceso de forma y des/forma se hace patente en la obra a través del personaje de Yvonne, princesa. Ella es el rasgo o la huella oscura que se hace contenido en cada una de las formas de los demás rostros. Si bien la historia nos muestra más a primera vista las similitudes de la princesa con la reina, cada uno de los personajes es víctima de las maniobras que solo siendo y estando, genera Yvonne, princesa. Cada uno de ellos evoluciona en forma de espejo que ya no solo reproduce ceremonias sino que también reproduce el rostro, es decir, la forma, de ese elemento que viene a desestabilizar y que genera así, una fuerza dominó en donde ya no se puede volver ceremonias atrás y solo queda la verdad más sucia, la forma sola, la reverencia que solo es firulete... menos para la princesa, que desde su deformidad, es decir, desde su particularidad, que es sucia y desencajada, nunca accede. Sin dejar de ser actual, la puesta se resguarda bajo un tiempo misterioso. Este tratamiento temporal que nos evoca un pasado lejano que a la vez nos acerca a un presente histórico y cultural, nos hace caer en la trampa que la misma noción de tiempo encierra, el transcurso, la duración, y frente a esto la repetición de algo que retorna con el nombre de otra ceremonia, pero que no abandona la esencia del ser siempre relacionada con el poder, el interés, la

tradicción y la hipocresía. Esta contraceremonia a la que asistimos en la obra de la que estamos hablando nos remite a la historia que se está contando pero también de los que la cuentan. Yvonne es la cristalización de un mecanismo que empieza a funcionar para dar un mensaje, para hablar de algo, cosa no tan común en el teatro actual. Yvonne quiso ser forma, a partir de su deformidad, y terminó siendo contenido del resto de los personajes”.

2000

Se produce el estreno de *Yvonne, princesa de Borgoña* en el Teatro Alberdi de Tucumán, bajo la dirección de Pablo Parolo, con el grupo de la Universidad de Tucumán. Actuaron: Norah Castaldo, Ricardo Podazza, Blake Aybar, Bárbara Nadal, Diego Ledezma, Mauricio Tossi, Soledad Valenzuela, Bobby Toscano, Elba Naigeboren, Coca Sánchez, Alejandro Sandoval, Pablo Vera, Héctor Marcaida. Fabio Ladetto y Martín Cerrizuela La música original estuvo a cargo de Leopoldo Deza.

En las notas de prensa previas al estreno, los integrantes del elenco realizaron observaciones sobre el sentido de la pieza. Así, para ellos la obra habla del poder, del lugar insospechado donde puede estar escondido: “El poder no es lo que parece; no está donde todos creen que está”. Asimismo, hablaron de la presencia poderosa de Yvonne, la cual tiene el efecto de mostrar los aspectos monstruosos que esconde cada uno de los integrantes de la corte quienes, en oposición, tratan de conservar las formas en todo momento. Aparte de estas cuestiones, para el director del montaje la obra plantea el tema de la discriminación desde un juego de espejos, desde el cual cada uno ve en el otro lo que aborrece. Consultado para esta publicación, Pablo Parolo cuenta:

“Cuando se dieron las condiciones para montar *Yvonne, princesa de Borgoña* en Tucumán, no conocía más antecedentes que la puesta de Lavelli en Buenos Aires. Al día de hoy desconozco si antes se había estrenado algún texto de Gombrowicz en el interior del país. Sobre las motivaciones que me llevaron a hacer este texto, las razones por las cuales lo elegí, resuenan en mí las palabras de Cortázar cuando, refiriéndose al amor, decía que ‘es un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio’. *Yvonne* fue para mí de esos textos que no se eligen, que fatalmente uno sabe que no existe la posibilidad de no hacerlo. Me fascinó

que la 'fealdad' de Yvonne sea un espejo que refleje el lado oscuro de los demás personajes, que además el desprecio por ese reflejo provenga de la aristocracia, con el silencio cómplice de todos los habitantes del reino.

Yvonne... es un texto cargado de teatralidad, invita a investigar la producción de sentido creando material escénico a partir de distintos lenguajes. Fue así que la escenografía y el vestuario de Eli Cárdenas y la música original de Leopoldo Deza resultaron superlativos en el diseño de la puesta en escena.

Durante los entreactos, mientras se modificaba la escenografía, un actor entonaba canciones compuestas a partir de fragmentos del texto: 'A veces le dan a uno ganas de mortificarte/ de pincharte con una aguja/ de arrastrarte para que sufras/ de burlarse de tí...'. Y luego: 'No fui yo/ no, yo no fui/ no fui yo, no yo no fui/ Fueron las grietas, las grietas/ no fui yo...'. Hoy me pregunto: ¿Cómo resonaría esto ahora? O las palabras finales de la obra, cuando la reina le dice a su hijo, el príncipe: 'Arrodíllate Felipe. Hay que arrodillarse, hijo. Es necesario. No puedes quedarte de pie tu solo, cuando todos los demás estamos de rodillas!'."

2004

A cien años del nacimiento de Gombrowicz, en Buenos Aires hubo varias puestas en escena de sus obras. El Teatro Colón, a través de su Centro de Experimentación (CETC), puso en escena *Geschichte /La historia*, obra del compositor Oscar Strasnoy, basada en el texto inacabado de Gombrowicz. Se realizaron cuatro funciones a cargo del grupo Neue Vocalsolisten, de Stuttgart, que realizó el estreno de la misma obra en Alemania.

El diario *La Nación* publica en junio de 2004 esta entrevista sin firma:

"La régie y la adaptación de los textos para 'Geschichte' le corresponden al director de escena búlgaro Galin Stoev, realizador de numerosas producciones para el Teatro Nacional de Sofía, el Festival de Berlín y el Teatro Nacional de Macedonia. La escenografía y el vestuario son de Geneviève Periat, escenógrafa suizo-francesa, radicada en Bruselas.

Strasnoy, nacido en Buenos Aires en 1970, comparte con Stoev el interés por el autor de '*Ferdydurke*'. Interés que se plasmó en

una obra de mayor envergadura que antecede a la que, desde mañana, presentará el CETC. Se trata de ‘*Opereta*’, sobre texto homónimo de Gombrowicz, que la dupla llevó en gira por los teatros de la banlieue (alrededores de París), en 2003. Hace un par de meses desembocó en el estreno de esta opereta a capella escrita especialmente para el Neue Vocalsolisten de Stuttgart (ver recuadro), precisamente en el teatro de dicha ciudad alemana. Con nuevas fechas en Munich y la ciudad francesa de Lille, esta ‘historia’, con mucho de autobiografía y de teatro del absurdo tan caro al escritor polaco, marca el regreso al país de Strasnoy. ‘Mi idea es poder seguir en Europa, pero hacer más cosas aquí. Ya estuve trabajando con Luciano Suardi y otra gente del teatro de Buenos Aires, que para mí es el mejor del mundo’, explica Strasnoy. ¿Por qué ‘opereta a capella’? Strasnoy sostiene que el primer término es, simplemente, en el que se inscribe su obra, ‘ya que combina el canto con los parlamentos hablados y en donde el teatro ocupa un papel de igualdad con la música’.

Lo de ‘a capella’ es literal: solo los seis notables cantantes del grupo alemán estarán en escena ‘salvo en un par de momentos en los que hay sonidos grabados’. No se trata de una cuestión de costos, sino una decisión estética. ‘El Neue Vocalsolisten está integrado por cantantes de gran excelencia técnica; pero, además, son muy buenos actores. Nos interesaba a Stoev y a mí que fueran ellos los que ocuparan la escena, en todo sentido’, comenta Strasnoy.

La historia de ‘Geschichte’ es descrita por Stoev: ‘La familia entera se ha reunido y espera al menor de los hijos, Witold, que vuelve de la escuela descalzo. Este pequeño detalle en su aspecto desata la conmoción de sus parientes. Sus pies descalzos son vistos como una afrenta a la moral, a la familia como institución, a la sociedad en general. Esta situación, además, los lleva a preguntarse si Witold será capaz de aprobar el último examen del bachillerato y graduarse.’”

En julio de ese año, Adrián Blanco realizó una puesta de *Opereta*, que contó con gran aceptación por parte de la crítica. Se estrenó en El Club del Bufón (Lavalle 3177) con música original de Juan Ignacio Sicardi y Jerónimo

Naranjo y un elenco integrado por Nacho Vavassori, Nerina Flores, Manuel Bello, Daniel Merwicer, Mario Frías, Graciela Baduán, Néstor Villa, Ángel Jerez, Leandro Cricenti, Federico Alu, Jere Di Rosa, Leonardo Cesario, Horacio Hornos, Araceli Dvoskin, Gabriel Yarchin, Marcos Almada, Néstor Zuasnabal, Dolores Lázaro y Miguel Frías. El vestuario estuvo a cargo de Marta Albertinazzi y Analía Morales, y la escenografía, de Pili Guerra.

Para el diario *Página/12*, Hilda Cabrera entrevistó al director:

“¿Cómo dirigir una obra de un autor con vocación de inoportuno como el polaco Witold Gombrowicz? En principio, aceptando sus disonancias. En *Opereta*, obra que acaba de estrenar el actor y director Adrián Blanco en el Club del Bufón (Lavalle 3177), lo festivo ocupa un lugar dominante. ‘Por momentos el ritmo es demencial y, en otros, shakespereano’ apunta Blanco, quien conduce aquí a un elenco de veinte actores y tres músicos en escena: Juan Ignacio Sicardi, en piano y guitarra, Jerónimo Naranjo en bajo y Diego Roza en percusión. Los textos de Gombrowicz (1904-1969) son un reto y un anzuelo: incomodan y atrapan tanto a los lectores de sus novelas, cuentos, ensayos y artículos como a los espectadores de sus obras. (...) En la producción de *Opereta* intervino el Instituto del Libro Polaco a través de un subsidio. En diálogo con *Página/12*, Blanco dice haber abreviado la obra respetando el contenido. ‘Gombrowicz la sitúa en tres épocas bien diferentes. Elige la opereta entusiasmado por su teatralidad ostentosa y su naturaleza esclerótica: no necesita ser coherente ni explicar los saltos en el tiempo. Le permite en cambio pasar en el carruaje más antiguo el contrabando más moderno. Se estaba refiriendo a las ideas’.

—¿Cuál es la idea base en *Opereta*?

—El conflicto entre la desnudez y la máscara. La dificultad del ser humano de asumirse tal como es. Una forma de simulación exterior es la vestimenta. Por eso, en esta puesta el desnudo cumple la función de enunciar la existencia del enmascaramiento social.

—¿Cómo influyó la escritura de este autor en intelectuales y artistas argentinos?

–En su período argentino sufrió la indiferencia de los intelectuales agrupados en torno de la revista Sur. Lo ralearon, pero él tampoco se esforzó por caerles simpático. No aceptaba el paternalismo intelectual y demostraba su bronca respecto de los aduladores borgeanos. Muchos le robaron ideas, acá y fuera del país. La película *Prêt-à-porter*, de Robert Altman, es en mi opinión una copia de *Opereta*, con personajes arquetípicos y contradicciones respecto de la vestimenta.

–Gombrowicz criticaba la oligarquía nacional tratándola de ignorante...

–Manifestaba gran sarcasmo hacia su europeísmo cultural. Lo escribe en *Diario argentino* (de 1957 y editado en castellano en 1968, traducido por el escritor mexicano Sergio Pitol). Se sorprendía ante la compulsión a mirar y copiar a Europa. Los artistas locales le resultaban inauténticos. Después se hizo amigo de algunos escritores, entre ellos Ernesto Sábato, autor del prólogo de la novela *Ferdydurke*. Gombrowicz comparaba a la Argentina con una masa que no llegaba a ser pastel.

–Una masa que sin embargo lo atraía...

–Porque era algo informe, inacabada... El relacionaba ese estado con la adolescencia, y le gustaba tener cabeza de adolescente, sentirse libre. Los intelectuales franceses lo calificaban de anarcoexistencialista. Arrastraba algo de aristocracia. Si bien provenía de una familia de terratenientes, acá fue un humilde más. Su vida en Buenos Aires transcurrió en una pensión de Venezuela y Perú, y obtuvo el reconocimiento de unos pocos.

–La historia de *Opereta* se desarrolla en un lugar imaginario, Himalay, donde el conde Agenor y el barón Firulet se disputan el amor de Albertina. ¿Qué modificó en esta puesta?

–Los sucesos de Himalay pueden transcurrir en la Argentina. La imposibilidad de concebirse sin máscaras es también un problema para los argentinos. Sitúo la acción en la década de 1990, aunque no lo explicitó. La única referencia histórica es la inclusión de una marcha militar. Los personajes se encuentran al filo de la

estupidez y del ridículo. Son también desopilantes, como los dos alumnos de la guerra de muecas de la novela *Ferdydurke* (de 1937), casi una guerra de galaxias. Los diálogos de *Opereta* tienen algo en común con los que idearon Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Belloso) y los creadores del programa *Todo por dos pesos*. Eso de deleitarse con la pavada, con ‘no decir nada’. Gombrowicz pone en primer plano la estupidez con gran ingenio. Quiebra el lenguaje y se mantiene ambiguo, aun cuando en *Opereta* utiliza arquetipos. Es la escritura de un provocador, y eso, creo, lo mantenemos.”

Pablo Gorlero, en *La Nación*, destacó la complejidad de poner esta misma obra de Gombrowicz:

“(Opereta) es un absurdo musical muy complejo y plagado de simbologías, en el que su autor no solo pretende trazar una radiografía de la época, con metalenguajes, subtextos, figuras semánticas y visuales, sino que también incorpora su psicología y sus inquietudes. El autor no solo plasmó sus vacilaciones, sino que juzga las ideologías y juega con la sexualidad. ‘Opereta’ es una obra muy difícil de analizar en dos columnas. Es una pintura expresionista de innumerables trazos. El espectador debe ir en extremo atento y abierto a tomar cada mensaje para que, en su conjunto o parcialmente, pueda dar forma a este laberinto de ideas y lenguajes. Gombrowicz tomó –según sus palabras– ‘la idiotez’ de la opereta, un género perdido en el tiempo, para dar marco a su pintura y a su discurso. Personajes idealistas y románticos, en lugares imaginarios, se mueven de modo frívolo en pos de banalidades y por mera diversión. Por eso mismo, el texto de ‘Opereta’ está constituido, a su vez, por canciones, diálogos cantados, coros y movimientos coreográficos. Pero lo particular es que –salvo dos o tres excepciones– ninguno de los actores sabe cantar. Esas notas desafinadas están perfectamente puestas en esta trama satírica que contrapone las modas a la desnudez. La lucha de fuerzas y los antagonismos permanentes entre estos seres de psicologías arquetípicas (que representan a grupos o sectores masivos) arrojan un estallido de caos, competencia, ferocidad, revolución e

incertidumbre. Algunos solo avanzan, otros solo no avanzan; unos pierden la palabra y otros vomitan y regurgitan su porvenir. No debe haber sido fácil para el director Adrián Blanco trabajar este texto tan complejo. En sus primeros tramos, cuesta entrar en los códigos, hasta que se advierte que el sinsentido está puesto en pos de un sentido ulterior. En algunos momentos, hay cierta desprolijidad en el manejo de masas en escena, pero eso está originado también en favor del disparate mismo y de la libertad de acción de los actores.

Es destacable el trabajo de los compositores, que le brindaron a cada tramo musical el color y el lenguaje necesarios. Con un pronunciado apoyo en la percusión, pasan por variados ritmos. Blanco hizo un gran trabajo de dirección actoral. Cada integrante del elenco tiene más o menos claro su propósito y su criatura. Nadie desentona, pero es justo destacar la intensidad que logran Ángel Jerez, un actor interesantísimo, como el pillo Ladislao; Nerina Flores, como la joven que clama desnudez; Mario Frías, un aristócrata competitivo que entiende bien los códigos del absurdo; Manuel Bello, como ese creador de la moda, que después la maldice; Graciela Baduán y Néstor Villa, dos aristócratas tan indecentes como idiotas, y Federico Alu, un rufián que saborea bien su fiereza. Por su parte, Nacho Vavassori es un gran actor al que hay que tomar muy en cuenta. Tiene un manejo impecable de su cuerpo y voz, al tiempo que transita seguro por los matices de su complejo personaje de revolucionario.”

Por su parte, también en 2004, el joven director Gonzalo Martínez versionó para la escena la novela *La seducción* y puso a su montaje el mismo título con que la obra se publicó en Francia, *La pornografía*. Luego de estrenarse en el Centro Cultural Ricardo Rojas la obra pasó al Espacio Callejón y al Centro de Expresiones Contemporáneas, en varias reposiciones. El elenco original estaba integrado por Romina Paula, Alexis Cesán, Darío Levín, Claudio Mattos y Lautaro Vilo. La escenografía estuvo a cargo de Ariel Vaccaro, el vestuario, de Cecilia Zuvialde y el diseño de iluminación, de Ricardo Sica.

En la obra, un hombre que ronda los 30 llega a una casa de campo, enviado por sus tías, quienes le han pedido que descubra su verdadera condición. Durante esa visita, el protagonista se relaciona con dos hombres maduros

y dos jóvenes, en tanto circulan temas ligados a la iniciación sexual, la homosexualidad, la necesidad de establecer definiciones a cierta altura de la vida. En una entrevista con *Página/12*, Martínez se reconoce “deslumbrado por la teatralidad delirante de los textos de Gombrowicz, por un absurdo que tiene unos pilares filosóficos e ideológicos que recuerdan la obra de Beckett”. Esa fascinación llevó a leer al autor siguiendo sus recorridos por la ciudad. Para el director, “Gombrowicz construye, al modo de Artaud, una obra de sí mismo. Su enorme formación y lucidez lo llevaban a generar contradicciones permanentes, y con ellas debe haberse divertido muchísimo.

En su traducción teatral, ya desde las primeras escenas, Martínez tuvo en cuenta el peso que los personajes otorgan a la mirada: “Se trabajó con los actores con la idea de construir al otro a través de la mirada –confirma el director–; es que este autor se adelantó a Sartre en 10 años”. Otro tema medular lo constituye la atracción que los personajes maduros experimentan por los jóvenes.

Para Martínez, Gombrowicz pretendía preservar una zona de inmadurez por propia elección: “Me da la sensación de que jugaba con esa idea, que se divertía viendo la vida desde ese lugar”, afirma, y de paso vincula al autor con Pirandello: “Gombrowicz habla de antifoma porque el hombre lucha por ser una unidad, a pesar de que está mucho más cercano al ser múltiple, así como está más cercano a lo informe”.

El voyeurismo, la obscenidad del acto de espiar al otro se articula en la obra como un juego deliberadamente disparatado. “El juego de la seducción tiene un procedimiento ligado a lo pornográfico –detalla Martínez–, porque se produce mediante un recorte, un encuadre, tomando la parte por el todo: lo obsceno es la máquina que recorta lo que hay que ver.” Así entonces, el recorte que se realiza denota tanta artificialidad que el conjunto se vuelve hiperrealista. “Traté que el espectáculo tradujera las sensaciones que me produjo la lectura de la novela”, afirma el director, aunque sabe que otros textos del polaco han dejado también su marca. Como en el caso de *Testamento*, en el que Gombrowicz retoma el tópico del contraste generacional: “Para él, la idea de poner la revolución en manos de la juventud no era más que un argumento burgués –analiza Martínez– porque, en la idea de revolución, lo generacional no entra en juego: es la mirada de los maduros la que hace de los jóvenes una fuerza de cambio”.

2005

El director Uriel Guastavino estrena *Yvonne, princesa de Borgoña* en El Camarín de las Musas y repone al año siguiente en el Beckett Teatro, con el Grupo En Zona

Roja, integrado por Leonardo Basso, Emiliano Larea, Mariela Mirochnik, Julieta Otero, Paula Ransenberg, Gabriel Serenelli, Gerardo Serre y Victoria Solarz. La escenografía, obra de Carla Buscemi, la música original, de Alejandro Nuin, el vestuario, de Ernesto Aragón y la iluminación, de Miguel Solowej.

Aquí un fragmento de la entrevista de Hilda Cabrera para *Página/12*:

“El amor no se explica, sucede. Y algo semejante ocurre con la elección de una obra.” Por eso, Uriel Guastavino decidió llevar a escena *Yvonne*, princesa de Borgoña, atrapado por la escritura del polaco Witold Gombrowicz, autor de novelas, ensayos y piezas de teatro (*Opereta*, *El matrimonio*) que vivió en la Argentina entre agosto de 1939 y abril de 1963, viajó luego a Alemania –invitado a un encuentro en Berlín– y se quedó en Francia, donde adquirió fama y falleció a los 65 años, en 1969.

Guastavino, hijo de exiliados, fue llevado por sus padres a Estocolmo (Suecia) en 1978, de donde regresó en 1992. La historia de su familia –dice– está muy ligada a una etapa autoritaria de la Argentina. Su abuelo, primo del célebre pianista y compositor Carlos Guastavino (el de *Pueblito, mi pueblo* y *Se equivocó la paloma*), integró el Coro Estable del Teatro Argentino hasta el incendio de 1977 que destruyó totalmente esta sala, construida en 1890. El interés por el creador de *Ferdydurke* surgió durante un encuentro de amigos en Barcelona. Quizás a raíz de sus experiencias de niño marcado por la emigración le obsequiaron *Trans-Atlántico*, anticipándole que en esa novela satírica y en parte autobiográfica hallaría graciosos apuntes sobre los exilios: “Es un libro muy porteño, cuenta mucho de Buenos Aires y del nacionalismo polaco, que critica tanto como el europeísmo de una franja cultural de la sociedad en *Diario argentino*”. *Yvonne...*, varias veces editada –y prologada además por Ernesto Sábato y por el director Jorge Lavelli (este, en una edición de Talía, de 1972)–, impactó a Guastavino por su raro lenguaje y actualidad. “Mi lectura de la obra coincidió con el caos institucional que se produjo al caer el gobierno de De la Rúa. Era patente la semejanza de ese palacio patas arriba que describe Gombrowicz con aquel estado de cosas imposible de controlar. Encajaba con mis impresiones y el deseo de En Zona

Roja, nuestro grupo, de elegir algo que representara el tiempo que estábamos viviendo”. La pieza le permitiría más tarde desarrollar nuevas técnicas. Con el mismo elenco, había estrenado *El campo*, de Griselda Gambaro, y *Vendaval*, de Laura Cuffini. Para el montaje de *Yvonne...*, que se representa los sábados a las 23 en Beckett Teatro (Guardia Vieja 3556), cada actor y actriz debió aprender todos los roles para conformar su personaje con datos propios y de sus compañeros. El grupo, fundado en 1998, cuenta con escenógrafo, vestuarista, iluminador y músico. Estructura que, según Guastavino, favorece la experimentación.

—¿Cuál ha sido la dificultad mayor en este montaje?

—La duración. Una obra de tres horas es un suicidio para el teatro independiente. No hay sala que la acepte ni público que la aguante. Es difícil acortarla, pero la dejé en hora y media. La estrenamos con miedo, recordando que fue escrita para esos años, mediados de los '30. Sin embargo, los trasciende. Gombrowicz me recuerda a Osvaldo Lamborghini, barroco y al mismo tiempo irónico y desfachatado.

—¿Cómo relacionó los temas básicos de Yvonne... —la simulación, la ignorancia y lo macabro— con vivencias del presente?

—El palacio es para Yvonne un laberinto. Por eso utilizamos una escenografía de cinco paneles que rotan todo el tiempo. El espacio se rearma así unas quince veces. Nos interesó jugar con la imagen de unos reyes que saludan como podrían hacerlo entre nosotros las autoridades desde el balcón de la Casa Rosada. La artificialidad de la política es un tema muy actual. Todos sabíamos quién era Carlos Menem y qué podíamos esperar, en cambio no estaba claro con De la Rúa. Durante su gobierno se reinstaló la simulación. Aparecía como un pastor evangélico destinado a salvarnos. En la corte de Borgoña predominan los ignorantes, como en nuestra clase política. Lo macabro se manifiesta cuando Yvonne, con su simpleza, hace caer las caretas del comportamiento social.

2006

Una segunda puesta en la ciudad de Tucumán tuvo lugar en 2006, bajo la dirección del santafesino Rodolfo Pacheco, residente en San Salvador de Jujuy. Así, el estreno de *Opereta* se produjo en el Teatro Orestes Caviglia con la intervención del elenco del Teatro Estable de Tucumán –Andrea Barbá, Oscar Zamora, Héctor Marcaida, Marcos Acevedo, Rubén Avila, Nelson Alfonso, Ricardo Podega, Noé Andrade, Jorge García y Andrés D’Andrea–, además de algunos intérpretes provenientes del teatro independiente local, como Tita Monrolfo, Gonzalo Veliz, Facundo Vera Ancheta, Iván Balsa y Marcelo Bianco. La música original estuvo a cargo de Luis Gómez Salas y el dispositivo escénico, de Eli Cárdenas.

El director habla acerca del montaje:

“En el Teatro Estable había muchos actores varones desocupados ya que las mujeres estaban todas en el elenco de *Doña Rosita la soltera*, la puesta que de la obra de Lorca estaba a cargo del director Oscar Barney-Finn, en el marco del Programa Federal del Teatro Nacional Cervantes. Así que integré en aquel elenco actores provenientes del teatro oficial y actrices llegadas del teatro independiente. Es por esto que mi trabajo consistió en uniformar sistemas de actuación y estéticas diferentes. A través del entrenamiento físico fui descubriendo claves, vínculos, composiciones”.

“*Opereta* tiene, como trasfondo, una revolución en puerta, la del proletariado contra la aristocracia... esta obra marca el camino hacia el sueño de la desnudez y la libertad”, afirma el director Rodolfo Pacheco, quien amplía: “Si la historia puede verse como un conflicto de formas, para esta puesta me inspiré en la historia argentina de los ’70. ¿Por qué no establecer, entonces, la corte de Himalay en Tucumán?”.

Rodolfo Pacheco aclara que, durante la dictadura, el general Bussi, gobernador de Tucumán, habría cometido delitos de lesa humanidad terminando con la vida de detenidos-desaparecidos luego de que sufrieran sesiones de tortura, como fue el caso del militante de la juventud peronista Luis Falú.

Por otra parte, Pacheco relacionó el tema de la lucha contra la Forma refiriéndose a la estatua de la tucumana Lola Mora, emplazada en el Parque Independencia de la ciudad de San Miguel de Tucumán: la escultura representa a una mujer apenas cubierta con un velo que, con cadenas rotas en sus manos,

se ofrece como una alegoría de la libertad, irónicamente, en una provincia que fuera gobernada por un genocida.

En cuanto al rapto que sufre el personaje de Albertina, esto representa para el director un nuevo elemento de asociación con los secuestros de militantes y las actividades de las organizaciones armadas durante la dictadura militar, lo cual también testimonia la amistad que existió entre Gombrowicz y Roby Santucho, quien más tarde sería el líder del Ejército Revolucionario del Pueblo. En cuanto a su experiencia relacionada con esos años, Rodolfo Pacheco cuenta:

“Yo había realizado muchas giras por Tucumán con el Grupo Litoral de Rosario, bajo la dirección de Norberto Campos, desde 1978 a 1986. Por entonces salíamos de gira igual, aunque algunos actores tenían hermanos presos y sabíamos bien lo que había pasado en esa provincia con la guerrilla. Recuerdo que, en una oportunidad, un chofer que nos trasladaba, nos señaló unos campos que habían sido incendiados para encerrar a los guerrilleros.”

Sobre el autor y su estética, el director afirma:

“Admiro el descaro de Gombrowicz; como en Aristófanes, en su obra los gestos obscenos se alternan con los líricos, con lo vulgar y lo elevado, la burla con la cortesía. Todo esto me provoca a no tenerle vergüenza al kitsch o a enfrentar lo patético de la historia: en este recorrido metafórico por nuestro tiempo, incitamos a la búsqueda de la libertad a través de la ‘revolución’, como en los ’70. Como decía Gombrowicz, el combate capital del hombre se libra entre dos tendencias fundamentales: la que busca la forma y la que la rechaza. Y esa lucha entre esas dos tendencias opuestas no se realiza en un hombre solitario sino entre todos los hombres. Porque se vive en comunidad y las formas son la consecuencia de esa convivencia”.

Acerca de su práctica teatral en su provincia de adopción, el director detalla:

“Desde el año 2000 vivo en Jujuy. Me costó el cambio de Rosario a Tilcara, luego de allí a San Salvador, donde fundé el Teatro de

la Vuelta del Siglo, en 2003. Por las obras que ya había estrenado en ese medio, sabía que Jujuy no era el lugar adecuado para hacer una obra de Gombrowicz que requería de tanta producción. Así que, cuando propuse hacer *Opereta* ya sabía que el subdirector de la Dirección Provincial de Teatro de Tucumán, Pablo Parolo, sí estaba interesado en Gombrowicz, dado que él mismo había dirigido *Yvonne, princesa de Borgoña* en su ciudad, en 2000”.

“El caso es que cuando en 2006 se concretó el proyecto, al mismo tiempo yo ganaba el concurso del INT para asumir el cargo de representante provincial. Y con mi llegada a esta institución todo se volvió forma... mi mundo comenzó a estructurarse a partir de convenios, contratos, representaciones de elencos, reuniones de consejo... Debía poner la misma cara amable tanto a los amigos como a los que no lo eran tanto. Las relaciones se habían convertido en una eterna opereta. Así que todo me iba llevando a Gombrowicz”.

“De esta experiencia personal con el pathos de la Forma es que surgieron los gestos de Fior, de los príncipes, de Agenor y Firulet, el cura y su criada, el banquero y el general. Y todos ellos tendrían que vérselas con el fantasma de la organización obrera. En una primera etapa, la idea fue infiltrarse en el corazón de la burguesía, en la segunda, tomar contacto con la clase de los explotados y, en la tercera, agitar todos los factores disgregantes con el fin de provocar una conmoción social. Acerca de esto último, puse en la banda sonora voces de estadistas históricos, como Lenin, Trotsky, Perón, Evita y Mao”.

2009

En 2009, en el Teatro Cervantes, Adrián Blanco volvió al mundo de Gombrowicz mediante la versión realizada junto a Hugo Dezillio de la novela *Trans-Atlántico*, la cual fue repuesta al año siguiente en el mismo teatro y, en 2011 pasó al Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Ex ESMA). El elenco estaba integrado por, Norberto Amato, Manuel Bello, Diego Benedetto, Pablo de Nito, Hugo Dezillio, Mario Frías, Gustavo Manzanal, Alejandro Molina, Juan Santiago, Omar Súcari y Cristian Vega. La música original era de Carlos Ledrag, el vestuario y la escenografía, de Marta Albertinazzi y la iluminación, de Leandra Rodríguez.

Trans-Atlántico recibió el premio al mejor espectáculo, la mejor dirección y mejor actuación protagónica en la IX Edición del Festival Gombrowicz de Radom, Polonia.

En el diario *La Nación* apareció esta reseña de Carlos Pacheco:

“Trans-Atlántico, el espectáculo que acaba de estrenarse en el Teatro Nacional Cervantes con dirección de Adrián Blanco, resulta una muy ajustada síntesis del mundo Gombrowicz: extremadamente inteligente, de reflexiones apabullantes, extravagante a la hora de construir ciertas imágenes, patético para pintar la simpleza de los defensores de una tradición que veían quebrarse; siempre entero para ver su contemporaneidad, aunque ciertas libertades lo provocaran y prefiriera entregarse a ellas antes que dejarse acorralar por un tiempo polaco en destrucción. En la puesta, el texto fluye de manera acabada. Blanco, continuamente propone a sus actores un juego que sorprenderá y esto hará que el espacio se transforme de escena en escena y demuestre que todo y más, siempre es posible; porque, precisamente, para Gombrowicz así lo era. Personajes y más personajes irán asomando y vitalizarán la acción en un transcurrir que crece y provoca reflexiones y cuestionamientos; aceptaciones y rechazos; mientras un elenco muy homogéneo se encarga de construir conductas que se van esfumando y, a la vez, dejan huellas muy profundas.

Trans-Atlántico es un espectáculo construido, también, desde una concepción plástica bien atractiva. En este sentido es muy destacado el trabajo de Marta Albertinazzi (diseño de vestuario y escenografía) y la iluminación de Leandra Rodríguez. Retazos de la teatralidad de Stanislaw Witkiewicz y de Tadeusz Kantor (tan opuestos en el tiempo y tan cercanos estéticamente) también aparecen en esta cuidada versión de las obras de Gombrowicz”.

Asimismo, el autor habló de su versión en una entrevista que el mismo Carlos Pacheco realizó para *La Nación*:

“Una de las cosas que más me interesa de esa obra es la cantidad de preguntas que Gombrowicz te plantea a la hora de hablar del

ser nacional –comenta el director–. El mismo dice que no está hablando de Polonia, que es una aventura más. Con lo cual se amplía esa posibilidad de analizar la relación de un individuo con su patria. Es interesante, también, cómo pasa de un tema a otro con gran libertad y cómo algunas cuestiones son planteadas como pavadas pero, a la vez, eso produce profundas resonancias. Como en toda obra de Gombrowicz, se impone un gran delirio. No podés decir que es grotesco ni absurdo; genera una realidad propia, muy personal.

Dentro de ese mundo inquietante, Blanco rescata con fuerza la ‘ideología’ del autor. ‘No una partidaria porque se pone crítico con una Polonia invadida por el régimen comunista pero también con cuestiones liberales, ortodoxas. Te diría que es como un anarquista refinado y eso lo vuelve muy atractivo’. Cruzar la narrativa con el drama es algo que al creador le interesa sobremedida. ‘Es bueno por la investigación a que te obliga y esto impone un gran riesgo a la hora de la puesta en escena’, concluye.”

Fragmento de la ponencia *Trans-Atlántico: Gombrowicz de la novela al teatro*, de Mariana Cerillo, presentada en el II Congreso Internacional Witold Gombrowicz:

“La palabra a través del cuerpo

El personaje no es solo una entidad gestual, sino que también se construye en la dimensión verbal, tanto del texto que le es asignado como la forma en que se expresa por medio del cuerpo dicha textualidad.

Si tomamos en cuenta la forma de distribuir los parlamentos, notamos que la transposición de Blanco se realiza sobre la idea de contigüidad respecto de la novela y la importancia de Gombrowicz como personaje central. Por esto mismo, la preponderancia del personaje puede verse en la enorme cantidad de texto que le es asignado, los monólogos que desarrolla y en los cuales es el único personaje que rompe la cuarta pared, y que, además, es su discurso el que ordena la historia narrada, la cual se aborda desde dos planos discursivos: el plano de la evocación, llevado a cabo por Gombrowicz, y el plano de lo evocado, que son

el puro presente, la acción dramática y lineal representada en la interacción de los diferentes personajes.

El texto de la transposición fue realizado por Blanco y Dezillio sobre la base de tres fuentes muy diferentes: la novela en sí, el prólogo de la novela y el diario del escritor. Este hecho refuerza la fusión del carácter real y ficcional en la construcción del personaje de la obra que a su vez se corresponde con la construcción de la figura real-histórica de Gombrowicz. En consecuencia, el personaje de Gombrowicz se construye y enuncia desde un lugar múltiple: desde la ficción (novela) y desde lo real (prólogo y diario). Por otro lado, la fuerza del personaje está dada por ser el portador de un discurso ordenador, con momentos de reflexión a partir de los monólogos que desarrolla frente al público, a modo de recapitulación y explicitación de una postura ideológica ante el mundo, dichos que ayudarán al espectador a comprender las motivaciones del personaje cuando se vuelva al plano del discurso evocado, es decir, a la acción misma que desarrolla la trama. Estos monólogos se caracterizan por ser momentos de gran intensidad dramática. Las declamaciones son ampulosas y trágicas, develan un matiz más profundo y humano que contrasta con el tono superficial y despreocupado con que actúa el personaje en el resto de la obra. La oscilación entre el tono intimista e inseguro y el tono histriónico y de convicción en los que se mueve el monólogo nos retrotrae al cambiante mundo emocional que hace de Gombrowicz un personaje en constante conflicto ético y subjetivo. Como ya hemos mencionado, el actor que encarna el personaje despliega una serie de recursos expresivos al momento de ‘hacerlo hablar’. Su declamación está atravesada por el ritmo: la velocidad de algunas réplicas, el alargar palabras de manera grotesca, la modulación histriónica, la lentitud con que a veces se demarca cada palabra en la enunciación general; una musicalidad notable y una extrañeza que nos lo descubre como múltiple y escurridizo, nunca es demasiado serio ni demasiado burlón, nunca demasiado dubitativo ni demasiado seguro, etcétera, o al menos no como condiciones sostenidas en el tiempo. El personaje, mediante el cuerpo del actor, murmura, grita, seduce, repele, crece o se empequeñece mostrándonos una vez más su riqueza compositiva.

Todo se complejiza aún más cuando observamos que, con frecuencia, el discurso declamado y su tono o expresión no se condicen con la gestualidad del cuerpo que lo emite. Vemos, así, un Gombrowicz desafiante discursivamente que retrocede físicamente ante la amenaza de sus colegas, o un tono áspero de resistencia ante la tentación del deseo en un cuerpo totalmente entregado y receptivo.

Pero, como señala Bentley, el personaje dramático no es una suma de cualidades abstractas, ni puede definirse solo por el gesto ni lo verbal, sino que se construye mediante el diálogo y la acción, en la interacción con los otros personajes. Palabra y acción. Veamos, entonces, cómo se construye el personaje de Gombrowicz a partir de la relación con el resto de los personajes/actores.

Ser a partir de los otros

Según Sanchis Sinisterra, en la transposición de la literatura al teatro, al momento de dar cuerpo a los personajes y reorganizar el material literario es necesario tener en cuenta una serie de aspectos ordenadores. Dos preguntas surgen en el proceso creativo: qué sujetos de la fábula se hacen cargo de su concretización y qué jerarquía organiza su interacción, destacando a quién.

En la transposición realizada por Blanco, los personajes que llevan adelante la acción dramática se reducen a once, entre los que se destacan, por orden de jerarquías, Gombrowicz y luego Gonzalo. Como sostuvimos anteriormente, Gombrowicz es el personaje eje de la puesta, al igual que en la novela, y Gonzalo es la contrapartida del primero, complementándose, y sosteniendo la tensión dramática. Veamos cómo se construye, entonces, el personaje a través de la relación con los otros.

Podemos distinguir a grandes rasgos —y a los fines de este análisis— dos grupos de personajes que entran en relación con el personaje principal y entre ellos a través de este, ellos son:

El grupo cuyo núcleo de motivación es la ‘polonidad’: todos aquellos personajes cuyo actuar esté dado por la identificación con su nacionalidad polaca y sea esta la motivación de su accionar.

Son los que intentan conservar el orden establecido. Por ejemplo:

Hombres polacos, Ministro, Podrocky y los que representan la comitiva dirigida por el Ministro. En algunos casos, hay personajes oscilantes que entran o salen de esta categoría según prime una u otra motivación en su actuar, como el grupo de los tres comerciantes polacos Ciunkala, Pickal y el Barón.

El grupo cuyo núcleo de motivación es el deseo y la subversión del orden establecido: todos aquellos personajes cuya motivación está ligada con un deseo vinculado, en primera instancia, con lo sexual pero que se enraíza en el deseo de subversión del orden tradicional. Encontramos aquí a Gonzalo, Horacio e Ignacy, aunque este último sea un caso complejo, pues si bien es conducido hacia este campo de motivación casi pasivamente, al ser justamente el objeto de deseo, paradójicamente, lleva hacia él a los otros personajes.

Estos serían los dos grandes bloques que se debaten con Gombrowicz como centro, tironeado éticamente por ambos extremos. Pero también cabe aclarar que cada personaje, o grupo de personajes (en algunos casos), tiene sus motivaciones individuales, que complejizan y enriquecen la trama de la obra, así encontramos como motivación la legitimación intelectual y la concreción del deseo homosexual, por ejemplo.

Ante este panorama general podemos decir que Gombrowicz es el eje aglutinante pues es el personaje que más presencia escénica tiene, además de ser el que polariza las tensiones de la acción dramática y que centraliza la atención del resto de los personajes como medio para conseguir sus fines. Gombrowicz es 'el mediador' de los asuntos personales del resto, necesitan su favor y su acción para conseguir un objetivo, asuntos que lejos de ser individuales tienen una contracara más profunda: no se trata de un individuo y su micromundo, sino de todos y el orden político-social por el que están atravesados.

En el interés de los demás, por otra parte, Gombrowicz se juega sus propios intereses, por lo que es en él en quien se debaten los virajes de las acciones como resultado de sus decisiones y de sus actos. Por lo tanto, el personaje es lo que la 'dinámica de las relaciones' lo lleva a ser, es el resultado de la tensión

entre su propia subjetividad y la de los otros, y en esta dualidad contradictoria y constante entre ser/no ser y acceder/no acceder se materializa la esencia compleja y múltiple de este, y del propio autor real, sin duda, que deja algo de su huella en su autoficción: una perfecta rueda en que los personajes son los radios y el personaje de Gombrowicz el buje que los reúne y los pone en movimiento.

Pero esta compleja red dramática se vuelve cuerpo en la escena, y se traduce en una dinámica corporal.

El cuerpo/personaje se acerca y se aleja constantemente de los otros, los busca y les rehúye, se amolda a ellos y comparte sus espacios cuando se pliega a sus intereses, y observa de lejos y permanece distante cuando algo conspira contra los suyos. En general es un personaje que tiende a estar estático, pero que entra en movimiento cuando el resto de los personajes acciona el hilo invisible de las motivaciones individuales. Cuando esto sucede, es arrastrado y acosado por una vorágine ante la cual suele dejarse someter, hasta que otro personaje se impone y lo capta para sí. Vemos entonces que es seguido por Gonzalo en una larga caminata y que luego es él quien seguirá a Gonzalo en su camino hacia el parque japonés, a partir de donde se recrudecerán los conflictos respecto del debate entre ambos órdenes. Pero lo observará inmóvil y lo rechazará luego con su gestualidad cuando este último le narre entre movimientos frenéticos y grotescos cómo matará al padre de Ignacy.

Por otro lado, vemos en la interacción de Gombrowicz con Ignacy una polaridad que va desde la entrega al rechazo de la seducción. Gombrowicz siente la necesidad de acercarse al joven en dos oportunidades mientras duerme, lo ronda, lo envuelve, lo toca levemente, se entrega a pecho abierto y de manera elocuente a los acercamientos de Ignacy, pero rechaza con su rostro y su discurso aquella tentación que lo debate entre la ética del viejo orden tradicional y el joven orden subversivo. Finalmente pareciera que se deja someter hasta que el grito que clama 'filiatría' de Gonzalo lo despierta de su trance y lo arrastra hacia una nueva acción. Con sus compatriotas, en cambio, mantiene relaciones estratégicamente equilibradas, los cuerpos rotan en el espacio

enfrentados, cuando se acercan se rechazan y cuando algo los aleja demasiado vuelven a juntarse. Ejemplo interesante de destacar es la organización de la cacería en la que el Ministro y Posdrocky se suben a las sillas y a la mesa declamando violentamente mientras Gombrowicz cae, paralelamente, de rodillas escuchando la conversación a un costado de la escena central. Simétricamente, cuanto más altos los otros personajes, más bajo cae él. El movimiento, el ritmo y la simetría que se genera en algunas escenas mediante la interacción de los cuerpos ilustra visualmente lo que el escritor logra construir con la palabra en la novela: una estructura rítmica, que tiende al caos pero que nunca llega a desmoronarse, sino más bien a rearmarse constantemente virando hacia una nueva forma. Basta con ver la escena en la Casa polaca, o la escena del duelo donde la distribución de los cuerpos en escena y sus movimientos son de una organización prácticamente coreográfica. Ni lejos ni cerca, más bien, en un vaivén constante.

Este es quizás un aspecto central en la puesta de Blanco. La utilización del espacio escénico en relación con los cuerpos descubre de forma visual lo que la literatura solo logra con recursos verbales. He aquí la peculiaridad del teatro ante la literatura, la posibilidad de mostrar en tres dimensiones y el desafío creativo que implica dar vida a personajes de un relato con recursos propios que exceden a la palabra y que hablan tanto como ella.

El Ser aquí y ahora: Gombrowicz en el espacio escénico

El desplazamiento de los cuerpos en el espacio escénico genera una red discursiva tanto como lo hace la palabra. La ubicación de cuerpos y objetos y la forma en que estos se relacionan dicen mucho al espectador.

Como mencionamos con anterioridad, el personaje de Gombrowicz permanece en escena casi toda la obra, recorre todos los espacios, incluso el extraescénico que se encuentra detrás de un cortinado rojo que cae frente al espectador casi al fondo del espacio escénico, desde donde escuchamos su voz, y en el final su risa.

Se desplaza y recorre dicho espacio de maneras diversas. Camina, corre, danza, se mueve lentamente o con rapidez de acuerdo con

la circunstancia, lo atraviesa, lo circunda. Gombrowicz llena el espacio todo con su presencia, y hasta es quien decide y pone en marcha la acción y la reorganización de ese espacio en el momento del duelo al declamar con seguridad: 'Es preciso moverse', orden que es acatada por el resto de los personajes corriendo objetos y desplazándose en el espacio todos a su alrededor.

Por otro lado, el espacio dramático se construye en esta obra mediante algunos muebles y objetos que recrean algunos lugares físicos (Parque japonés, Casa polaca, casa de Gonzalo, etcétera) y objetos que remiten a un espacio dramático simbólico, el espacio de la reflexión, donde no opera el tiempo lineal de la narración, sino el orden de la evocación o la recapitulación, dado por los monólogos en los que Gombrowicz comunica sus propias opiniones y contradicciones éticas directamente al público. En estos casos, el espacio escénico, recortado por la luz y por la presencia de un mapamundi trasladable en algunos casos, una valija, o a veces junto a un personaje en particular que yace dormido (Ignacy), se reduce a un pequeño ámbito despojado, poblado por un actor que hace su soliloquio de manera intimista, en contraste con las escenas que le continúan, generalmente con varios actores y dinámicas, en las que el espacio se multiplica y crece con los tránsitos y la presencia visible del resto de los objetos presentes en él.

El personaje también juega con los límites del espacio escénico, justamente en sus propias situaciones límite: al momento de observar al resto sin ser descubierto, o cuando se arrodilla y suplica por trabajo al Ministro que lo atiende casi escondido detrás del rojo cortinado que marca el comienzo del área extraescénica. También se da esta circunstancia cuando está al límite de ceder ante la tentación del cuerpo de Ignacy, reposando sobre una cama/mesa dispuesta en un rincón y al fondo de la escena.

Ocupa los lugares centrales cuando personajes pertenecientes a grupos antagónicos están interactuando en escena, reforzando corporal y espacialmente su rol de mediador, o más bien de 'médium', y termina saliendo de escena al final de la obra por el costado izquierdo hacia el fondo, justamente por los márgenes, lugar que el personaje encuentra como vía de resolución de un

conflicto perturbador: se retira como un observador agudo y burlón, siendo el único que queda de pie y riendo mientras todos yacen en el piso sumergidos en el caos.

El Ser a través de la mirada: la estética de lo visual

El cuerpo del actor no entra en relación significativa solo con el espacio, sino también con otros elementos vinculados directamente con lo visual y que aportan sentido en la construcción del personaje. De esta manera, la escenografía, los objetos presentes en escena, el vestuario y las luces nos hablan sobre él y lo hacen ser de una determinada manera.

Con un criterio de poética realista, el vestuario y los muebles que forman parte de la escenografía recrean la estética de la época de los años 50, momento en el que está anclada temporalmente la obra. Por otro lado, existe una relación muy estrecha en cuanto a la escenografía, el cuerpo de los personajes y las acciones, ya que esta puesta tiene la particularidad de generar los espacios escénicos a partir de lo que Francisco Javier llama ‘cinetismo escénico’, explicando que:

Hay que dejar bien claro que se trata de una mutación que pertenece al dominio de la puesta en escena, que se realiza a la vista del público y que altera tanto la organización general del espacio como el sentido de la situación dramática, o los dos... Se desprende de aquí que el hecho de que los actores mismos muevan los diversos dispositivos escenográficos y alteren ellos mismos las coordenadas espacio-temporales influye notablemente en la construcción de sentido y la estética de la pieza. El ritmo que imprimen los cambios constantes de escenografía y los cuerpos involucrados refuerzan la sensación de puesta coreográfica, y materializan el caos, la multiplicidad y la mutación permanente que atraviesan los personajes y la historia misma como una sucesión de acciones que deviene vertiginosamente, desnudando la crisis de las formas.

Incluso, tal como los personajes mismos, los muebles van transformándose y vinculándose con los cuerpos con diferentes sentidos: sillas que son sillas, pero luego tarimas, sillones y hasta caballos; un atril que es pizarra, caballete para obra de arte,

estandarte de Polonia y Coronel; mesa que es mesa, trinchera, cama, escaparate y podio de triunfadores, etcétera.

Algunos objetos particulares se integran a la escena de manera simbólica. Gombrowicz conduce la atención de sus colegas hacia el relato que va a evocar a partir de un barquito de papel que pasea por las narices de los hombres hasta depositarlo sobre el mapamundi, ambos símbolos de la travesía del propio personaje llegado en barco desde Polonia a una Argentina que le es hostil y a la que trata de amoldarse. Vestidos de mujer vacíos que danzan en los brazos de enmascaradas figuras o cubriendo el cuerpo de Ignacy, quien se transformará en un joven homosexual al final de la pieza. Paraguas que resguardan de la lluvia al trío de polacos comerciantes mientras que desprotegen al propio Gombrowicz, o sirven como herramienta de ataque entre ellos, el cual terminará cayendo sobre aquel. Todos los elementos y sus diversas manipulaciones generan un relato visual vinculado con la construcción del personaje, incluso la significativa valija que Gombrowicz empuña al final de la obra, como símbolo de su partida —o retirada indemne del conflicto—, y que a su vez nos remite a la instancia de enunciación inicial del relato, es decir, al tiempo de la evocación.

También el vestuario resulta un aspecto significativo en la pieza. Solo tres personajes visten de tonos claros: Gombrowicz, Gonzalo e Ignacy. El resto posee ropas de colores más oscuros. Este hecho destaca la importancia del particular triángulo que dará razón de ser a la obra y pondrá en marcha la acción. A su vez, la claridad de la ropa permite que la luz genere efectos más contrastantes respecto del resto, sobre todo en Ignacy y en Gombrowicz. Sobre el final, ambos vestuarios (despojado y fresco el del joven y serio recargado el del mayor) contrastan con el femenino y barroco vestido de Gonzalo, quien corretea alrededor de ambos con un látigo en la mano y amplias faldas, ante la inquietud de sus observadores. En sus ropas está todo dicho.

Por último, y como hemos mencionado anteriormente, la luz crea espacios, genera atmósferas y destaca de una manera particular a los personajes. Predomina el contraste entre la luz blanca y la amarilla, dejando traslucir un clima denso y agobiante, por

momentos intimista, que contrasta con los blancos en escenas centrales como el duelo o la cabalgata. Breves apagones indicaban el cambio de escena en algunos casos y permitían a los actores reorganizar el conjunto escenográfico.

Ser Uno en la multiplicidad: la aventura del cuerpo

A esta altura del análisis, Gombrowicz se transforma para nosotros en un triple desafío constructivo: por un lado, un hombre de carne y hueso que construye de sí una figura entre literaria y real; por otro, esa figura que se vuelve parte de una historia novelada que conserva un poco de la huella humana –¿real?– del Gombrowicz escritor; por último, un personaje ficcional de narrativa que se transpone a un personaje teatral, y vuelve a ser, paradójicamente, un cuerpo vivo que encarna una ficción con anclajes extraficionales, materializados en sus dichos y en su estética. Pareciera que Blanco, de la mano de Manzanal, vuelve a Gombrowicz a la vida retratándolo a partir de los recursos propios del teatro para que renueve una y otra vez su relato y la fuerza ética y estética encerrada en la personalidad enigmática, original y contradictoria de Gombrowicz.

Volver a ser Gombrowicz en un cuerpo a partir de una multiplicidad de elementos que lo construyen, rescatando lo vivo que hay del autor real en su propio personaje, llevando la aventura a su punto de partida. Este fue, creemos, el camino que intentó trazar Blanco en su transposición de *Trans-Atlántico*; camino que el cuerpo del actor en escena nos señala y que, sin duda, consideramos que fue ampliamente logrado.”

También en 2009, el actor y director Alfredo Martín estrenó en Andamio 90 *El paraíso*, obra inspirada en el cuento *La virginidad* de Witold Gombrowicz, la cual repuso al año siguiente en la misma sala. El elenco estaba integrado por Marcelo Bucossi, Rubén Di Bello, Julia Funari, Pedro Jerez, Fernando Lozano y Majó Pérez Colman. Aquí, la crítica del periodista de *La Prensa*, Juan Carlos Fontana:

“Ambientada en la década de 1930, la pieza remite a un matrimonio con una hija adolescente, a la que cuidan y miman,

pero detrás de ese cariño que le profesan a la chica, puede leerse un sutil grado de perversión.

La chica, consciente de ese hecho, aunque no tan claramente, sabe que ser hija única le concederá el privilegio de una serie de caprichos. Aunque la dedicación de los padres, no quita que tenga un precio. Eso se dilucidará poco después con la aparición de un joven, que se desempeña en la Aeronáutica. Casi sobre el final se aclarará los porqué de esa presencia en la casa.

Inspirada en el cuento *La virginidad*, de Witold Gombrowicz (Polonia 1904, Francia, 1969), el director y dramaturgo Alfredo Martín, le otorga a su pieza elementos que hacen al teatro del absurdo, al que le suma una cuota de sutil ironía, que ha sido bien traducida a través del sólido equipo actoral con el que cuenta. Es precisamente a través de un leve y punzante marco irónico, por el que se desliza la puesta para hacer de la virginidad de esa niña, un objeto de culto por parte de sus padres.

Los caprichos

A la vez que son sus mismos progenitores, los que aspiran a entregar a su hija al mejor postor, en este caso un uniformado, que obnubilado por la supuesta belleza de la criatura, es capaz de aceptar hasta los caprichos más delirantes de esa muchacha.

Otro elemento interesante que sobrevuela la pieza es el sentido clasista, el desafío a las convenciones religiosas y el tratamiento que se hace de un 'afuera' contaminante y peligroso, al que es mejor no enfrentarse, ignorarlo y resguardarse en la propia casa, imaginando a esta como una fortaleza infranqueable, hasta que como el agua que corre, ese afuera se desborda y termina ingresando en ese supuesto 'paraíso', en el que hasta el perro logró cambiar su carácter juguetón, por un ladrido más triste. Hay un humor corrosivo que pone en cuestión la perversión subyacente en esa familia que representa claramente a un sector de la sociedad argentina, que conviene no revelar, para no anticipar el final, que ha sido muy bien tratado por Alfredo Martín en su puesta en escena.

Con bien equilibrado nivel interpretativo, no puede decirse que una actuación esté mejor que otra, cada uno en su personaje

consigue una sólida cuota de lucimiento, dentro del amplio panorama de sentimientos que contiene la obra.”

Sobre esta misma puesta, Alberto Catena, para *La Nación*, escribió:

“El autor y director Alfredo Martín aprovechó el consistente material simbólico que ofrece la historia original para montar un trabajo de sugestivo interés teatral. La virginidad de una joven, convertida por su familia en un verdadero ideal de incontaminación, le sirve a este artista para metaforizar sobre el delirio de un mundo encerrado en sí mismo, refractario a las metabolizaciones de lo distinto.

Pieza que podría representar en su alegoría las múltiples repelencias que en el presente provoca la presencia de la otredad, también refleja las tensiones de la Argentina histórica, la de hoy y la de siempre. Al hablar de la pureza de un fruto que se seca por su negativa a dejarse fertilizar por el afuera, Gombrowicz aludía a la inmadurez, a ese estigma de realidad inacabada, mutilada en una de sus partes que mostraban y aún muestran las sociedades contemporáneas.

En el plano de la puesta y la marcación de actores, Martín trabajó en un registro que subraya lo paródico y se desliza por una línea de absurdo casi ionesquiano, que es el que mejor se adapta al espíritu del cuento de Gombrowicz. Ese registro permite una lectura más distanciada de los conceptos en juego. Cuenta para hacerlo con un elenco de actores que siguen sus indicaciones con mucha soltura y buenas composiciones. El marco escenográfico en el que desarrollan las situaciones está muy logrado. Cada objeto ha sido colocado cuidadosamente en el lugar adecuado y tiene una significación ligada a un orden preciso, que es el de la obsesión de un universo que no quiere cambiar.”

Por su parte, Christian Lange realizó para el blog *Poiesis* la siguiente entrevista a Alfredo Martín:

“1. ¿Cómo surgió la ‘idea’ de esta obra/espectáculo?
La lectura de *La Virginitad*, de Witold Gombrowicz, en un

volumen de cuentos llamado *Bacacay*, que llegó a mis manos en el año 95, me resultó muy perturbadora, no solo por el contenido sino por el estilo de dicha narración, que me resultaba entre otras cosas, desconcertante. Esa imagen de un vagabundo arrojando con fuerza una piedra, sobre la espalda de una adolescente casi niña y la respuesta de esta, que trémula de dolor le sonreía desafiante, me resultaba sumamente seductora. Rápidamente me dieron ganas de transformarla en un texto dramático, pero debido a su poca extensión la idea no prosperó. Entretanto me contacté con la obra y la biografía de Witold Gombrowicz y pude leer sus otros textos, profundizando sus pensamientos sobre La Forma y el hombre. A principios de este año releí el texto por casualidad y comentándolo, me surgió una ecuación: toda virginidad llama a su propia defloración y si la unidad es sellada, entonces esta maniobra se dará, inevitablemente, en forma violenta.

2. ¿Cuál es la relación con el texto de Gombrowicz? (¿Inspiración?, ¿Adaptación? ¿Versión?). ¿Cómo fue el proceso dramaturgico hasta llegar a la escritura de la primera versión de *El Paraíso*?

Me di cuenta que esa misma asociación, ya me incluía en el universo Gombrowicziano. Había planteado una confrontación de formas aparentemente opuestas y las mismas se atraían y se repelían con idéntica intensidad. Yo estaba replicando la esencia de uno de sus planteos.

En ese momento, el núcleo de la historia aportado por el cuento, comenzaba a dar lugar a un desarrollo posterior, una estructura dramática, de cuya densidad y riesgo tuve noticias muy pronto: me senté a escribir y de un tiron aparecieron las primeras siete escenas que daban vida a esa familia y su universo tan particular.

3. ¿Cómo fue el proceso de ir desde esa primera escritura hacia este espectáculo? (Casting, proceso de ensayos, re-escritura de la primera versión?...)

También por causalidad (aunque a esta altura ya dudaba) había podido observar el trabajo de una actriz muy joven (a la sazón,

la protagonista de la obra) que me pareció muy adecuado para el papel, porque reunía características que me resultaron básicas: belleza aniñada, humor y provocación. El casting se armó bajo la premisa de grupo familiar estéticamente encantador, cuyo trabajo actoral integrara apariencia inocente y ferocidad. Después de los dos primeros meses de trabajo escénico, apareció el desenlace trágico con contundencia y se hizo necesario revisar todo a raíz de esa nueva acción final, que transformaba el recorrido, esto dio lugar a una nueva versión transitada ya desde lo escénico. Un elemento que se hizo presente muy pronto, fue la relación entre el texto y una parábola bíblica: la búsqueda del saber y sus consecuencias, de allí su nombre, *El paraíso*. También se vislumbró la contemporaneidad del tema planteado: enfrentamiento de clases y la crisis socioeconómica entre aquella época 1930 y la actualidad.

4. ¿Cómo fue el proceso de integrar el trabajo artístico de las otras disciplinas: luz, música, sonido, vestuario, escenografía...?

Fue un trabajo arduo porque demandó mucho más tiempo y esfuerzo del pensado. Una vez elegido el teatro e investigadas sus posibilidades espaciales, se trató de unificar la estructura real de la misma sala y la ficcional planteada en *El paraíso*. Se conformaron tres ámbitos: dormitorio de la niña, comedor y jardín posterior, rodeado de un gran muro; que aísla, dando lugar a un límite por donde entra un afuera, dado por la presencia del vagabundo. Se acordó en integrar vestuario, luces y sonido a partir de una premisa: permanente corrimiento de imágenes: armónicos y desarmónicos, luz y oscuridad, belleza y deformación, lo candoroso y lo inmundado.

Las fotos ayudan aportando la rigidez de lo aparente, las convenciones adoptadas a instancias de lo bello y lo bueno.

5. ¿Cómo fue el trabajo sobre el registro actoral y la dirección de actores?

Se empezó a trabajar con un tono naturalista para acercarnos a los conflictos planteados, pero luego cuando estos se alejaban del realismo, adquiriendo cierto extrañamiento, tuvimos que hacer

un salto hacia una forma más audaz. La expresión debía dar cuenta de aspectos más desopilantes y atrevidos del material y contener una doble vertiente: encantadora y oscura a la vez. La inclusión de un niño que interpretara el personaje de Bibí, un perro, era necesario a la estructura. En este caso el hecho de que lo hiciera un niño, lo acercaba por lo lúdico y por su corta edad a la idea del animal. Un niño que actúa no deja de ser nunca un niño en juego. Hay dos formas bajas, una doméstica (el perro) y otra indomeñable (el vagabundo) frente a las otras sublimes planteadas por la familia.

6. ¿Cómo definirías la propuesta estética/dramática global de *El Paraíso*?

Es un material que conjuga diversas ideas, con un alto contenido de imágenes metafóricas y de paradojas. En un mundo encantador y autosuficiente, donde nada entra y nada sale, donde no hay lugar para el dolor, donde los sentimientos se maquillan cada día, aparecen: la escena del vagabundo y la piedra; Julia royendo el hueso; el exceso con el cordero en la mesa; algo está empezando a quebrarse y la realidad se vive como conspiración. Finalmente, los jóvenes ponen el cuerpo ahí donde no hay palabras, desencadenando el acto que da paso a la tragedia.

7. ¿Cuál es tu propia lectura, desde el lugar de autor/director, de este espectáculo? (Me refiero en cuanto a sistema de signos y producción de significados).

Una de ellas es la creación de un ser sellado, que no intercambie con el afuera. Esa mirada adiestrada en su encuentro con el afuera, con lo diferente, desencadenará en una crueldad despiadada, donde la culpa como límite quedará excluida. Los vínculos con los otros, aun la familia, están guionados y en esa represión no hay lugar para las nuevas experiencias, todo se reciclará en el brillo de un goce. No quisiera ser totalitario haciendo un análisis que cierre posibilidades, porque creo que *El Paraíso* es una obra con zonas abiertas, donde la estructura deja resquicios para que el espectador se interne e involucre de

distintos modos. Quizás podríamos agregar que Julia termina convirtiendo su falta de experiencia en un experimento. Una experiencia de iniciación y de encuentro con lo real. El amor como tal (lectura romántica) no existe, porque se exige una materialidad que lo pruebe y lo sustente. Y la idea de Dios se concibe entonces desde su propio infierno.

8. ¿Expectativas (o primeras experiencias) de recepción/lectura? Se podría ver a esta obra como una reactualización del mito de Adán y Eva en la modernidad. Donde la mordedura de la manzana de Eva está reemplazada por el piedrazo en la espalda recibido por Julia. Espero que la gente más allá de cualquier análisis intelectual se identifique con la obra, disfrutando de las actuaciones y el espectáculo.”

2010

En 2010 y con reposición en 2011, el mismo Alfredo Martín estrenó *Detrás de la forma. La inmadurez, una experiencia fuera de lugar*, versión teatral de *Ferdydurke* en el Teatro Andamio 90. Este espectáculo obtuvo el 1º Premio ARGENTORES 2010 en el rubro Adaptación Teatral. Además de participar del Festival ESCENA 2011 fue invitada al Festival Internacional Gombrowicz. X Edición que se realiza en Radom, Polonia.

En el diario *La Nación*, Cecilia Millones entrevistó al autor y director:

“Tras 12 funciones elogiadas por la crítica durante su presentación en 2010, el director, dramaturgo y actor Alfredo Martín presenta en Andamio 90 *Detrás de la forma*, una versión teatral de *Ferdydurke*, la primera novela del escritor polaco Witold Gombrowicz. Con este trabajo, Martín propone en escena la historia de un joven treintañero que realiza un viaje a la adolescencia en el que se producen profundas revelaciones a sus cuestionamientos existenciales.

Siete de los actores del elenco que conforman la obra son jóvenes adolescentes. ‘Trabajar con ellos es una experiencia sumamente intensa; tocan un tema que les compete, les interesa y los atraviesa, y eso hace doblemente riesgosa la situación, y por lo tanto doblemente atractiva’, contó a *La Nación* su director.

La obra transcurre en tres actos en los que el tema de la inmadurez se combina con otros, como la modernidad y la inferioridad. Con un elenco encabezado por Guillermo Ferraro, Gabriela Villalonga, Fidel Cuello Vitale, Rubén Di Bello, Luis Dartiguelongue y Victoria Fernández Alonso, esta obra retrata aquel trabajo que el mismo autor polaco tradujo al castellano durante su residencia en Buenos Aires, junto a un grupo de poetas en los cafés porteños.

Además de ser el autor y director, Martín interpreta el papel del profesor Pimko, aquel que lleva al personaje principal de regreso al colegio secundario. ‘En la demanda de tener que ser alguien e insertarse en alguno de los lugares preestablecidos está la resistencia del protagonista de asumirse como alguien adulto’, explicó. ‘Hoy tampoco nos animamos a mostrar nuestras partes inmaduras, debemos ser seres sociables, eficientes y rendidores; por eso, las preguntas que este personaje abre en su viaje son preguntas que hoy por hoy tienen vigencia’.

El director contó que con el camino transitado se dio el tiempo necesario para ajustar detalles y sutilezas. ‘Esta experiencia la da la sensibilidad que se generó en cada función, en donde pasaron los ojos de espectadores que iluminaron un montón de situaciones, con su interés, con su sorpresa y con su silencio’. Esta no es la primera vez que trabaja con textos de Gombrowicz; en 2009 presentó *El paraíso*, inspirado en el libro *La virginidad*. ‘Cuando leí Gombrowicz por primera vez, sentí que había muchos puntos de identidad con lo que pensaba’.”

Acerca del mismo espectáculo, María Daniela Yaccar entrevistó al actor y director para *Página/12*:

“De las incontables temáticas que aborda Gombrowicz en *Ferdynand*, Martín (que interpreta al profesor Pimko) seleccionó las que más sobresalen. Se hace carne en *Detrás de la forma* aquella potente crítica a las instituciones que el autor apuntaba en 1937. ‘La pedagógica, el modernismo como estética capitalista y el origen, la biografía’, enumera Martín. Y continúa con el detalle de qué se le cuestiona a cada una. ‘En lo pedagógico, está la necesidad de creación de la ignorancia en el otro para generar un vínculo de

dependencia. En la casa de los modernos, una especie de forma de superación que es una impostura. Y en el tercer caso, los bastiones que sostienen a la familia: el abolengo, las enfermedades y el añejamiento', explica. La obra, que es extensa, se compone de diecisiete escenas que edifican estos tres universos y, con ellos, el maltrecho espíritu de Pepe. Cuando Martín –que es psicoanalista– recibe a *Página/12*, está leyendo obras de Sigmund Freud.

–¿La obra habilita una lectura desde el psicoanálisis?

–Cuando Gombrowicz habla de la forma dice que es necesaria para comunicarnos con el otro, pero que nos aliena. Nos sentimos seguros cuando decimos 'yo soy así'. Gombrowicz propone que desconfiemos de ese yo que sostiene una posición. Esa captura de la que él habla respecto de la forma uno podría pensarla desde el psicoanálisis como la del lenguaje. Nosotros creemos que usamos el lenguaje, pero él nos usa. La forma se vale de nosotros, y si no somos advertidos podemos estar reproduciendo todo el tiempo algo en lo que estamos ausentes. Gombrowicz propone una distancia, que es la que se toma Pepe.

–En esa observación resuena la teoría del espejo de Lacan...

–Sí. Gombrowicz propone que somos en relación a los otros. Dice que si en algún momento alguien se arrodilla frente a nosotros y nos mira de abajo hacia arriba quedamos colocados sin querer en un lugar donde nuestra mirada debe descender para ocuparse de él. Es lo que se propone Polilla, uno de los personajes, respecto de un peón. A Gombrowicz le gustaba mucho hablar de la subcultura porque era un diletante. En la subcultura encontró dos formas de expresión muy interesantes: la inmadurez y lo inferior. Polilla, siendo un niño de clase, pretende poner al peón a su altura.

–Polilla quiere llevar al peón a su altura, pero estar también él a la altura del peón.

–'Fraternizar' es la palabra que usa el autor. No es solo una modalidad de la homosexualidad en el sentido de un afecto erótico por el otro, sino la idea de ser uno con el otro. Formar dos cuerpos en una unidad.

—Gombrowicz plantea un contraste muy fuerte entre la madurez, como la forma y la civilización, y la inmadurez, como lo informe y revolucionario. Más allá del contenido, ¿cómo aparece esto en la puesta?

—Me interesó volcar la crítica a la institución pedagógica a través de pizarrones que ‘pedagogizan’ permanentemente respecto de lo que se ve. El espectador es conducido por medio de tizas y pizarras a hacer una lectura titulada, comentada o subrayada, como si tratáramos de dirigir el ojo, que sabemos que se va a resistir. Las butacas están enfrentadas y en el centro transcurre la acción, porque era interesante que el espectáculo no estuviera planteado como acabado. Que invite a mirar los rincones, creando un punto de vista propio. Estamos entrenados para mirar abriendo la puerta o espiando por la mirilla: una es la forma establecida; la otra, la transgresión. ¿Qué pasa si miramos por una claraboya? ¿O patas para arriba? Finalmente, Gombrowicz deja abiertas varias puntas dentro de la novela, eso me interesó: no terminar de pulir o de transparentar todos los aspectos que exhibe la obra, sino dejar zonas de ambigüedad. Por ejemplo, ¿cómo realiza Pepe su forma, la propia?

—¿Todos tenemos algo de Pepe?

—Sí, más o menos escondido. En una cultura globalizada que nos pide efectividad y resultados, que nos impone el mandato de brillar, gozar de inmediato, es muy difícil poder mostrarse lento, imperfecto, inmaduro. Cuando lo hacemos existe el riesgo de que nos sintamos descalificados.

—¿Qué sería inmaduro dentro de nuestra sociedad?

—Detenerse un tiempo a pensar acerca de una decisión que nos vemos compelidos a tomar. Por ejemplo, ahora que tenemos que votar. Me siento inmaduro por no encontrar una opción válida y no quiero abrazar un común denominador. Prefiero mantener mi particularidad y decir que no tengo un argumento. Lo seguiré buscando. Pero decirlo tiene su costo. La gente no me mira de la misma manera. Otra forma de sentirse inmaduro tiene que ver con la escuela secundaria, que es anacrónica y resulta expulsiva.

Los chicos se preguntan para qué van. La opacidad es otra forma de inmadurez de nuestra cultura. No podemos mostrar nuestras opacidades.

–Uno de los puntos de mayor tensión de la obra es, precisamente, el que aborda el retorno de Pepe a la escuela secundaria.

–Ese momento es de riesgo, porque hay adolescentes de 15, 16, 18 o 20 años que no han resuelto su lugar como adolescentes, que lo están intentando resolver y que llevan a cuestas su sexualidad y la están definiendo. Esos jóvenes con esa problemática en la vida real hablan de esta problemática a la ficción. Valoro mucho que quieran entender lo que están haciendo y su compromiso con el teatro independiente.

–¿Qué es la juventud en esta obra?

–Es esa porción de vida plena de potencia y de talentos que esperan realizarse, en la que la conciencia de los límites está muy lejos. Hay en ese ser inacabado una posibilidad de realización infinita. Pensándolo dentro de este universo que vivimos, es muy probable –lo comprobé cuando charlé con el elenco– que los jóvenes se sientan marginados de un montón de lugares o muy manipulados, porque la sociedad los utiliza como punta de lanza. Uno pasa los 40 años y se siente expulsado del trabajo, pero hay que ver qué lugares les dan a los jóvenes: publicidad, call center, sociedad de consumo. Un significante muy fuerte en esta época es la ‘pendejización’: se busca lo pendejo, tratar de anular la parte reflexiva, by passear la cabeza, y que los jóvenes sean solo un par de piernas hermosas y fuertes.

–La juventud no es un tema que el teatro aborde demasiado. ¿Se considerará inmaduro tocarlo?

–Es muy cierto, también lo pensé, confieso que no antes de meterme con *Ferdydurke*. Si uno hace un recorrido por los últimos años no se trabaja esta temática ni tampoco con actores adolescentes. A las obras en las que hay adolescentes se las asimila a cierto contenido infantil, como si abordaran problemáticas que fueran privativas de cierto grupo etario y que no incluyeran

al mundo adulto. Estamos dentro de compartimientos estancos, parecería que se reproduce el dogma: antes somos adolescentes, luego adultos.”

Especialmente para el II Congreso Witold Gombrowicz, celebrado en 2019, Branco Troiano entrevistó a Alfredo Martín, acerca de esta misma puesta:

“Branco Troiano: ¿Cómo descubriste a Gombrowicz?

Alfredo Martín: Lo conocí a partir de una lectura recomendada por un amigo, con quien realizaba un taller de teatro. Leí algunos de sus cuentos, publicados bajo el título de *Bacacay* y quedé muy impresionado. Más tarde trabajamos ese material y armamos con algunos de los cuentos una obra de teatro muy interesante, que se llamó: *El despenamiento*. Enseguida empecé a leer *Ferdydurke*, su primera novela y fui definitivamente capturado por ese universo de las formas y la inmadurez. Y como influían esas hipótesis sobre la vida, la educación y la concepción de la cultura. Había algo respecto de esa forma que tomaba el cuerpo y evidenciaba una lucha entre los ideales encarnados y la inmadurez. Algo sobre la realidad y la ficción del yo y de cómo funcionaban los otros, que me resultaba novedoso, potente y atractivo.

BT: ¿Qué fue lo que te atrajo en primera instancia?

AM: Lo más sorprendente eran las posibilidades de esa invención: el lenguaje de la inmadurez y el poder de las formas sobre la vida y el arte. Una cultura de lo inmaduro, una cultura de lo inferior, de la persona imperfecta y no del gran Arte. La ferocidad de ese juego en donde a través de lo cómico y lo bajo se puede llegar al drama y a la tragedia, un recurso fecundo para el teatro. Me encontré frente a la construcción de un estilo y un lenguaje que no eran la repetición de lo consabido. Un estilo amparado en la negación de cualquier estilo consagrado. Una indagación aguda y loca de lo que llamamos realidad, que nos hace sospechar de nuestra autonomía, de las palabras y por lo tanto de toda pureza literaria.

BT: ¿Por qué tomás la decisión de arrojarlo al teatro? ¿Qué los une?

AM: Me atrajo esa maquinaria lúdica de develamiento dramático, que festeja y utiliza la mueca, el gesto, la idiotez y la risa, como núcleos que hacen a la experiencia y al saber. Considero a estos atributos, usinas cargados con una gran fuerza teatral, que permiten una visión menos solemne y coagulada de lo escénico. La juventud y el cuerpo desfachatado son dos valores que se abandonan, más allá de lo biológico, porque no condicen con la vida adulta y seria, que nos imponen y aceptamos llevar adelante. Eso se puede ver en la obra (*Detrás de la forma*), en el famoso duelo de muecas de los adolescentes en el colegio. Son valores potenciales e inacabados de la juventud que confrontan con un saber maduro, logrado e instituido, y sufren frecuentemente descalificación y censura. Excepto cuando los primeros son llamados y seducidos en las publicidades y el mercado de consumo, con la promesa del paraíso terrenal. Encontré en esa propuesta gozosa y exaltada de libertad y de búsqueda (que por momentos se desbarranca), un material privilegiado para llevar a la escena. Me seducían esas partes, que se liberaban de la totalidad que las torturaba, rejunándose y huyendo jubilosas, hasta quedar atrapadas en una nueva forma. El planteo que aparece en la novela *Ferdydurke*, atraviesa distintos territorios: la educación y las instituciones; noviazgo; familia; modernidad; incluso la filosofía y el arte.

BT: Alguna vez destacaste el juego que propone Gombrowicz respecto de lo establecido y lo irreverente. ¿Qué opinás sobre eso?

AM: En el planteo de Gombrowicz hay una fuerza en ciernes, que avanza contra la rigidez de lo establecido. Una nueva belleza imperfecta que arrasa con el standard de lo consagrado y repetido. El autor nos dice que no existe lo uno sin lo otro, lo establecido necesita de lo irreverente y viceversa, por lo cual son interdependientes y se potencian. Si lo tomamos, podemos ver un acontecimiento en un fracaso, que sea tan relevante como el éxito. Un saber en la opacidad de un hecho, un latido en la incertidumbre, todos son parte de la experiencia humana y creativa. Tal vez esta forma de conflicto, podría llegar a una síntesis que rompa ese binarismo que construye. Y como no hay

padre sin hijos, no hay cenáculos sin la angustia de la hoja en blanco, ni altura sin bajeza, ni fórmulas sin caos, bienvenidos sean entonces los ‘sabios entontecidos’, los padres un poco hijos, los viejos rejuvenecidos, los niños grandes, el erudito que ignora algunas cosas, el fino que se ha embrutecido y tantos otros más. Estas formas que normalmente se erradican y combaten, son más auténticas e irreverentes que el éxito y el reconocimiento tan afanosamente buscados. Especialmente en esta época donde todo tiende a brillar y mostrarse perfecto, donde todo se homogeiniza, en la vida real y en las redes.

BT:¿Cuáles fueron las mayores complicaciones a la hora de ese traspaso al teatro?

AM: La novela plantea un camino emprendido por el protagonista, donde se suceden los encuentros a tres niveles. La educación en la escuela. El noviazgo en casa de los Juventones. La huida al campo a la casa de una tía. A nivel de la estructura había un riesgo, podían leerse como situaciones aisladas y acabadas en si mismas y eso no era deseable. La idea era generar una progresión y una correspondencia que arribara a una síntesis adecuada. Notamos que este territorio escénico se ceñía cada vez más al territorio de lo íntimo, de la infancia y las raíces del protagonista. Reparamos que se trataba de deconstruir a Pepe, allanarlo en sus certezas, en sus formas acabadas e ideales de vida. Esa idea aparecía como una de las claves de la puesta. Pero había que hacerlo mediante una metamorfosis, una descomposición corporal, y eso debía ocurrir frente a la mirada del público, casi como un hecho de laboratorio.

Decidimos trabajar con un escenario bifrontal, con elementos de puesta que nos permitieron sugerir los distintos espacios, guardando una clara unidad. Allí aparecieron los cuerpos de los adolescentes por un lado, porque la mitad del elenco estaba integrado por jóvenes, que hacían de ellos mismos (no queríamos que se representara la adolescencia y lo inferior, sino que se lo presentara). Ellos transitan con sus personajes ficcionales, pero también son cuerpos que se mueven y multiplican, en medio de cierto erotismo ambiguo. Cuerpos con una energía plus

que arrasa y descompone situaciones, provocando rechazo y atracción. Por otro lado se diseñaron los objetos escenográficos: especie de pupitres móviles, que se transforman vertiginosa y desquiciadamente durante el transcurso de la obra, y varios pizarrones. Estos van traduciendo y traicionando a nivel de lo escrito con tiza, aquello que se ve en la escena; poblándose de neologismos, gráficos y dibujos. Todo esto nos permitió plantar e hilvanar ese enjambre poético ensayístico que pululaba en el texto y pedía un andamiaje escénico.

BT: ¿Cómo fue la experiencia? ¿Qué conclusiones sacaste?

AM: La experiencia fue de un enorme aprendizaje a nivel artístico y humano. Hicimos dos temporadas en teatro Andamio 90, con gran repercusión de prensa y de público. Participamos en el Festival Escena de salas alternativas de CABA y viajamos al Festival Internacional Gombrowicz en Radom, Polonia. Hacer teatro independiente con un grupo, donde se integraban actores ya consolidados y un grupo de jóvenes actores en formación, fue un enorme desafío que llegó a muy buen término. El trabajo se nutrió de la energía de los más jóvenes y de la experiencia de los adultos, en un universo heterogéneo donde se reproducía esta puja planteada a nivel del texto por Witold Gombrowicz, entre lo acabado y lo deforme.

BT: Se vieron reiteradas repeticiones de acciones y de frases, ¿qué buscaste con eso?

AM: En nuestra lectura las repeticiones de frases y de acciones, servían para dinamizar y amplificar los conflictos, y al mismo tiempo para intervenir en ellos produciendo una descomposición. Esta especie de distanciamiento posibilitaba la reflexión. Asimismo algunas acciones físicas eran emprendidas y corregidas sobre la marcha, generando modificaciones dramáticas. La idea era plantear materialmente los poderosos efectos de «la forma» y sus matices. Ese lenguaje ritual, cargado en los cuerpos que se desata en cadena.

BT: ¿Considerás que su obra sigue vigente?

AM: La obra tiene una vigencia extraordinaria porque presenta un punto fundamental en la constitución humana, que es el yo (el ego) y el atrapamiento que sufrimos por la forma. La alienación y la tortura que eso significa y que está relacionada con el lenguaje y nuestro vínculo acotado con los otros.

BT: ¿Por qué?

AM: Porque eso establece una relación de poder y sometimiento, una estructura implacable que nos obliga a responder por algo que en realidad no somos, y nos aleja de la autenticidad. Andar con un yo (una forma) auestas es una tortura. Una naturaleza distinta y compleja, otro paisaje. Una ficción, sin la cual los seres humanos no podríamos levantarnos: la naturaleza de 'la forma'."

2013

El director Alejo Marschoff estrenó *Yvonne, princesa de Borgoña* en el Centro Cultural Viejo Almacén El obrero, en la ciudad de La Plata.

Fueron sus intérpretes: Julieta Acosta, Surai Bellusci, Paola Cárdenas Olivo, Clara Carzolio, Víctor Espinoza, Emiliano González, Lucas Lopisi, Diego Mendoza Peña y Estanislao Pedernera. La escenografía, el vestuario y la iluminación estuvo a cargo de Romina Galeazzi, el vestuario, de Elisabeth Díaz y la misma Galeazzi.

El director Juan Lucsole, con el grupo Maskaratores de Lobos, provincia de Buenos Aires, estrenó una puesta de *Yvonne, princesa de Borgoña* en la Casa de la Cultura de esa ciudad. Este montaje fue un proyecto de coproducción entre el grupo teatral y la Representación de la Región de Las Lagunas del Consejo Provincial de Teatro de Buenos Aires, con la asistencia técnica del director Omar Aita.

El director Adrián Blanco estrenó *Historia*, en Hasta Trilce, con Ramiro Agüero, Manuel Bello, Estefanía D'Anna, Hugo Dezillio, Diego

Echegoyen, Alejandro Escaño Manzano, Mario Frías, Yamila Gallione y Cecilia Tognola. El vestuario y la escenografía, de Liliana Robaino, la música original, de José Paez, la iluminación, de Leandra Rodríguez.

Para su tesis doctoral, María Elena Blay Chavez, de la Universidad de Valencia, realizó por mail la siguiente entrevista al director:

“Lo que yo pienso de *Historia* es un material muy interesante porque vemos a un Gombrowicz que se expone en primera persona como en su *Diario*, pero llevado al teatro. O sea, tiene semejanzas con el *Diario* pero igual sigue siendo una ficción, no es una radiografía antropológica de su familia. Él toma lo que le interesa de la estructura «familia» como una estructura humana, que al multiplicarse da como resultado la Historia Universal. Por eso es que cuenta su historia y continúa con el devenir de los hechos históricos, pero por más que esté hablando de su familia, no es una representación autobiográfica realista sino una versión ‘patafísica’ (uso el término ya que Gombrowicz también estaba interesado en A. Jarry y creo que es el concepto que mejor explica su forma de plantear Historia). Hice *Opereta* en 2004, aunque *Historia* me interesa más porque plantea más preguntas del individuo a sí mismo. El personaje de Witold se trata a sí mismo como una especie de Hamlet contemporáneo y atraviesa las distintas secuencias formativas de una persona. Se pone en el lugar de la ‘desnudez’ simbólica, al estar descalzo, tema que después retoma en *Opereta* e incluye el tema de la forma, de la cual él quiere librarse y no puede. Es imposible estar desnudo de su máscara, de su forma. Como decía antes, sería la más cercana a sus diarios. Por esa razón mi versión de *Historia* incluye la historia de su literatura y su obra, tomando referencias de su diario y de toda su producción literaria. Incluso he desarrollado la escena de Hitler y Stalin que él sugirió y nunca escribió, «centrifugando» otros textos de él mismo.”

María Daniela Yaccar, para *Página/12*, también entrevistó al director:

“Hay escenas fuertes en *Historia*, metafóricas, con una capacidad de condensación insuperable: los padres de Witold, que quieren tomarle un examen de madurez (como en *Ferdydurke*, la oposición madurez-inmadurez es central en esta historia), son, pasados los años, Hitler y Stalin. El Gombrowicz adolescente está descalzo, y así quiere permanecer, mientras su aristocrática familia insiste en convencerlo de que tiene que calzarse. Así, como está –no casualmente igual que la criada–,

no podrá ser un hombre verdadero. Lo salvaje, lo primario, la no forma, lo sucio es aquí lo vital.

Blanco ya había dirigido *Trans-atlántico*, que estuvo en cartel en el Cervantes, y se jacta de ser ‘uno de los primeros teatristas que hizo un Gombrowicz’. Conoce a amigos del escritor y se escribe correos con su última mujer, Rita. También dirigió *Opereta*. Y tiene una medallita invisible colgada en el cuello: en Radom, Polonia, participó del IX Festival Gombrowicz, donde, por *Trans-atlántico*, se quedó con los tres premios más importantes: mejor obra, dirección y actor.

–Dirigió *Trans-Atlántico* para un teatro oficial. En este caso su obra está en un teatro independiente. ¿Qué diferencias hay entre el trabajo en ambos ámbitos?

–La diferencia principal es que en el teatro oficial tenés a los actores pagos. Por suerte, tengo una banda de gente que trabaja conmigo hace rato. Somos unos atorrantes que comulgamos con muchas cosas. Tengo un equipo muy profesional. Si sos actor, no me interesa si te duele la cabeza, si los chicos te volvieron loca, si te fue mal en el trabajo. Laburo mucho y fuerte porque si no, no llego. Hay que tener disciplina para tener nivel. Si no, te quedás en el nivel del 75 por ciento de los espectáculos del *under*. La mayoría está como el culo. Cuando hay laburo se ve. Al teatro independiente hay que hacerlo por placer artístico y estético, porque nadie gana guita. Esta producción me la iba a programar el San Martín, no hubo nada firmado, pero sí conversaciones. No lo hicieron y decidí hacerla igual.

–¿Cómo fue ganar tantos premios en Polonia por *Trans-Atlántico*?

–Estuvimos en Radom una semana. Cuando se daba el resultado del festival, teníamos que hacer funciones en Varsovia. Yo propuse que nos quedáramos en Varsovia porque pensé que no íbamos a ganar nada, pero los actores querían ir. Terminamos la función y alquilamos una combi. Llegamos y no entendíamos nada cuando nos nombraron. La experiencia fue espectacular. Eso era Marte, no sé dónde era, pero acá no era. Qué loco ese lugar. No conocía nada, no conocía ni Europa, no había viajado nunca. Las obras

que vi no me gustaron mucho. Allá trabajan con otro nivel de producción. Acá hacemos veinte espectáculos con la guita con la que ellos hacen uno. Medio vestuario nuestro es de Cáritas, del Ejército de Salvación, del Cotelengo de Don Orión. *Historia* tiene muchos personajes, mucha ropa, mucha chaqueta militar. Andá a comprar eso. Te come la billetera.

—¿Por qué continuó trabajando a Gombrowicz con este espectáculo?

—Es un estilo de espectáculo transgresor, no te cuenta el cuentito, tiene veinte cuentos encima. El héroe está pidiéndoles a todos que abandonen, que huyan, que sean cobardes. Rompe con los valores de la hombría. Una polaca, a quien no le gustaba nada Gombrowicz y que vio *Historia*, me decía que él se fue como una rata de Polonia. Ella lo leyó como quiso. El no creía en la Segunda Guerra Mundial, no se quería pelear por eso y matarse. Seguramente yo hubiera hecho algo muy parecido. Por eso siempre se peleó con los polacos. Tengo mi sentimiento argentino, pero no un nacionalismo pelotudo.

—¿Cuándo y cómo se acercó a los libros de este autor?

—Empecé a leer a Gombrowicz a través de Germán García, un lacaniano a ultranza, un psicoanalista. Hace veinte años que lo leo. Me copé, me gusta mucho. Me parece brillante, está para provocar, a veces no se sabe si habla de verdad, si miente, se desdice... todo está en función de provocar algo. El amaba la juventud. Toda su tesis tiene que ver con la cosa de la madurez versus la inmadurez. El es un inmaduro consciente. Quiere vivir en un estado menos cerrado y lo grafica, por ejemplo, con esto de los zapatos en *Historia*: no quiere zapatos que lo opriman. La imagen del pie descalzo me parece mucho más fuerte que dos horas de un zurdo hablando de la igualdad social. El iba a reuniones y terminaba hablando con los mozos, porque no se llevó nunca con la cosa academicista. Iba a donde estaba la vida, como Retiro.

—¿Cómo elaboraron la dramaturgia?

—Usamos toda la dramaturgia del autor. *Historia* fue la columna vertebral, el cuentito, que empieza con el pie descalzo versus la

familia, y sigue con sus parientes tomando otros roles. Usamos toda la obra de Gombrowicz para poner situaciones similares a las que había en *Historia*, porque este texto era un borrador. *Historia* es la historia de su familia, con los nombres reales. Después del examen de madurez y uno para ingresar en el ejército, sus familiares toman otros roles. Sin embargo, siempre es la familia. Pone a todos los dictadores en el padre y la madre. La escena de Hitler y Stalin no la escribió, pero dijo que quería escribirla, y la dejó ahí. Nosotros la escribimos, con textos de él, armando un rompecabezas, con Casamiento y varias cosas. Los reaccionarios están en la misma familia: esa estructura ha generado la educación occidental y el capitalismo. Creo que dejó esa escena inconclusa, que no se animó a seguirla porque era mucho para la época.”

2014

En la Biblioteca Nacional de la ciudad de Buenos Aires, entre el 7 y el 10 de agosto tiene lugar el I Congreso Internacional Witold Gombrowicz, con la participación de 50 expositores de 16 países.

En la ciudad de Tandil tiene lugar el evento X Jornadas de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias, del 7 al 9 de noviembre. Bajo el título de *Fuga*, en la jornada de cierre fue presentado un acontecimiento teatral con dramaturgia y dirección del rosarino Leonel Giacometto, en la casa en la que solía vivir Gombrowicz, (Callao 70), en la planta alta, frente al Parque Independencia. Actuaron Esteban Argonz, Verónica Fernández, Guillermo Gómez, Lucas Máximo y Federico Zárate.

Sobre el proceso del trabajo se lee en el programa del evento: “Los primeros atajos son la parodia y la solemnidad. Pero ya se vislumbra que dichos atajos son estaciones de paso y no destinos. Un seminario a partir de la casa donde vivió WG en Tandil. Cinco actores. Es decir, un seminario de dramaturgia para actores bajo la forma de improvisaciones largas e ininterrumpidas que incluyen las irregulares maneras de traspasar información, y el motor de la energía de un ensayo como forma de creación”.

2015

En el marco de las 12º Jornadas de poéticas teatrales organizadas por la Escuela de Teatro y Títeres de Rosario, provincia de Santa Fe, se presentó una única función del espectáculo *La imagen cero... un sueño de Gombrowicz*. La muestra contó

con la actuación de más de treinta alumnos y egresados de las cuatro carreras de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres N°5029, en el Centro de Expresiones Contemporáneas. Los directores fueron Ignacio Amione, Felipe Haidar, Carolina Hall y Alejandro Leguizamón. Y los artistas plásticos convocados fueron Carlos Aguirre, Gab Gabelich, Silvia Lenardón y Michele Siquot.

2016

Se estrenó en el Espacio Aguirre *Le Corviné*, versión de Juan Pablo Ruiz de *Yvonne, princesa de Borgoña* dirigida por Braian Alonso, luego repuesta dos temporadas más en Hasta Trice. La interpretación estuvo a cargo de los actores de la compañía *Pablito no clavó nada* integrada por Julián Cardoso, Germán Rodríguez Estraviz, Rosario Ibarra, Natalia Lisotto, Florentina Messina, Juan Pablo Ruiz, Malen Sposito y Romina Trigo. El estuario estuvo a cargo de Virginia Vega y Tamarindo Vestuario, la escenografía, de Adriana Baldani.

Ese espectáculo contó con el apoyo de Proteatro, del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto Nacional del Teatro, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y de la EMAD. Y participó del XII Festival Internacional Gombrowicz (Radom, Polonia – acontecimiento en el que recibió la Mención Especial por la labor de la Compañía y realizó una gira por diversas salas de Polonia (Teatr Druga Strefa, Akademia Teatralna y Collegium Nobilium, Varsovia y Teatr Barakah, Cracovia). También participó en los siguientes festivales nacionales: ENTI (Teatro La Barraca, La Plata); Festival Efímero de Teatro Independiente (Club Cultural Matienzo, CABA) y realizó una gira por diferentes salas de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos.

Mariano Rapetti, en el Blog *La letra tal vez* escribió:

“La puesta pareciera estructurarse alrededor de lo falso, hace acordar al imaginario de Tim Burton en esa sensibilidad roja y negra que tanto lo caracteriza en, por ejemplo, *Alicia en el País de las Maravillas*. El vestuario, los maquillajes, las actuaciones, la música, todo subraya el artificio que el texto implica: ya que la obra cuenta la historia de un joven príncipe (bellamente interpretado por Julián Cardoso) al que las formas asignadas a su Majestad lo aburren. Se pregunta al principio de la pieza cuál es la ley que le obliga a esposar mujeres bellas y seductoras, y solo para provocar a sus padres elige a la más fea (Yvonne, la muda)

y se casa con ella. Esto genera un escándalo en la decadente corte y produce un cimbronazo con resultados inesperados para el Rey Ignacio y la Reina Margarita y también para el Chambelán (sirviente y confesor del príncipe) que interpreta con mucha gracia Germán Rodríguez Estraviz. Por momentos, expresionista, la puesta redundante en el carácter artificial del comportamiento de la corte con una gran serie de recursos y efectos, algunos más afortunados que otros.”

Sobre los aciertos estéticos del montaje, María Luciana Gandolfo, en el Blog *Puesta en escena*, escribió:

“En la obra se presenta también todo un recorrido por variados referentes estéticos y culturales. Una síntesis de elementos de la comedia del arte, del barroco, del expresionismo y mucho más. Isabel, es una femme fatal del cine negro. El chambelán, con cierto matiz de sensibilidad, está más cerca de un maestro de ceremonias. Las dos jóvenes cortesanas poseen un aire de cabaret, mientras que las inquietantes y siniestras ancianas, parecen salidas de un circo de atracciones. La trastabillante Reina tiene rasgos de cantante de ópera, mientras que el inconsistente y caprichoso Felipe y su padre, el Rey, comparten las características de una suerte de pierrot dark expresionista.

Además, no dejan de resonar las poéticas y estéticas de Marcel Marceau y el maestro Bob Wilson. Un lujo visual!”

Por su parte, Paula Alcoba, en el Blog *Camarines, magia y teatro* destacó:

“Una peripatética corte que actúa, vive, habla y se mueve en función del otro. Todos en bloque, en grupo, moviéndose en estructuras de las que no se deben salir. Un buen día, llega al palacio una joven de gestos y aspecto casi angelical –según ellos fea y pobre– y el príncipe decide casarse con ella. Se llama Ivonne y es diferente a todos; pero trae consigo dos armas con las que logra desacomodar el mundo de ese reino cambiando la vida de los reyes y la corte; su presencia y su silencio. Solo con esto logra modificar a todos. Una bella y trágica historia. Excelente

musicalización que acompaña los momentos más importantes de la obra, un vestuario que no se queda atrás y que nos remonta a personajes entrañables como la reina de corazones de Alicia en el País de las Maravillas, o las figuras de las cartas de póker. Una clase de teatro magistral donde se puede ver un excelente trabajo corporal de todos los actores que exponen sus personajes a la par del trabajo de sus compañeros de elenco. No hay un actor mejor que otro, son todos muy buenos, el cuerpo acompaña a la voz y la voz al cuerpo. Las caras pintadas de cada uno lejos de despersonalizarlos aumentan y exageran la expresividad de los distintos personajes.

Juan Pablo Ruiz (Rey Ignacio) muestra de manera impecable la personalidad tan cambiante y fácil de convencer de un rey que intenta por todos los medios de sacar un sonido de la boca de Ivonne y no lo logra. Romina Trigo (Reina Margarita) excelente y deliciosa actuación de esta reina que nos remite en su aspecto a la reina de corazones. Muestra en algún momento cierto cariño por esa niña que se convertirá en la esposa de su hijo. Un cuerpo que acompaña todo el tiempo sin decaer la voz de esa reina madre. Excelente trabajo corporal... no podía dejar de mirarle los pies y la postura que es por demás exigente y que Romina logra sostener hasta el final de la obra. Julián Cardoso (Príncipe Felipe) prolijísima actuación de quien es parte importante de la obra porque sin Felipe no hay Ivonne. Por momentos sus expresiones iban más allá de la máscara. Bien lograda la personalidad de un joven que no sabe qué hacer con su tiempo pero que partiendo de una broma se enamora y debe tomar una decisión, que sin dudas tendrá sus consecuencias. Florentina Messina (Ivonne) gran trabajo de esta actriz que se mete la obra en el bolsillo con sus silencios, sus miradas, sus expresiones. Es la más expuesta de todos porque es la única que no está pintada, por lo que su trabajo es mucho más complejo porque no habla, solo mira, sonríe tímidamente, se mueve, juega desde su lugar, está pero no está. Un trabajo corporal increíble. Con cada una de sus expresiones dulces, temerosas, enamoradas y picaras nos metía a todos en la historia una y mil veces. Germán Rodríguez Estraviz (Chambelán) es para aplaudir de pie su gran actuación que

tiene un gran trabajo de concentración en los diálogos (rápidos, ágiles, a tempo, veloces, por momentos ácidos) que muestran su maldad. Representa al asesor de la corte, pero a su vez toma el papel de interlocutor, traductor e intérprete de los silencios, las miradas y los gestos de Ivonne. Natalia Lisotto (Isabel) es como una araña que teje todo el tiempo, seduce a toda la corte para poder llegar a casarse con Felipe y tener poder, muy bien lograda. Rosario Ibarra y Malen Spósito (tías de Ivonne y cortesanas) tremendas actuaciones de ambas, muy buenos los quiebres de sus personajes y las características corporales de cada uno de ellos. Son muy graciosas pero en el fondo esconden una importante cuota de maldad. Trabajan en muchas ocasiones en espejo y otras separadas, pero así y todo, hacen un dúo en escena genial. Se complementan perfectamente. Todo es atractivo en ellas, las voces, los movimientos, el vestuario, la ironía y hasta la maldad.”

Por su parte, el director argentino polaco Alejandro Genes Radawski dio a conocer una versión escénica de *Ferdydurke* que se estrenó en el Teatro Tadrón y se repuso en el Teatro Comedia hasta 2019. Actuaron Lucrecia Aguirre, Luján Bournot, Natalia De Elía y Milagros Plaza Díaz. El vestuario estuvo a cargo de Antonela Marcello, la escenografía, de Marko Bregar y la iluminación, de Ricardo Sica.

Gabriel Isod, para *La Nación*, hizo la reseña crítica señalando las características de la versión de Radawski:

“(…) Mantuvo los juegos lingüísticos, aunque estos parecen fluir mejor por escrito que en la oralidad. Ha entendido, también, que hacer una puesta solemne de *Ferdydurke* atentaría contra su espíritu y, en un ejercicio de síntesis que cumple su cometido, ha dispuesto que el espacio escénico esté sólo poblado por un largo escritorio. Como un retablo de títeres, detrás del mismo emergen las actrices ataviadas con cuidados vestuarios que muestran sus roles arquetípicos. Hay una unidad estética que atraviesa la propuesta, si bien algunas elecciones parecen excesivas, vestir de monje mandarín a un profesor.

Existen discutibles anacronismos. Se sitúa en la década del 30 en Polonia, pero los personajes pueden escaparse de escena para

hablar de Facebook o poner cuadros de musicales famosos que expresan lo profundo de sus sentimientos. Sin embargo, algo del referente parece autorizar estas salidas que hacen partícipe al espectador de la acción que ocurre, que lo llevan a opinar sobre lo que está viendo o a transformarse en parte de la trama. El gran desafío es mantener ese ritmo de endiablada mezcla entre risa y pesadilla. La obra tiene sus mesetas cuando se vuelve explicativa, allí todo descansa en el grupo de actrices, su pasión, compromiso y cariño con la tarea que se traspa al público. Cecilia De Paoli se destaca, manteniendo siempre la tensión lúdica que Pepe demanda.

Adaptar a escena una novela así es un desafío mayúsculo del que esta versión sale bien parada, convirtiéndola en cita obligada de aquel que quiera acercarse por primera vez a la obra de este inmenso autor.”

También en 2016 se estrena *Yvonne, princesa de Borgoña*, en Andamio 90, dirigida por Roberto Monzo en versión de Jorge Lavelli y Roberto Daniel Scheuer. Actuaron Sofía Balda, Irene Borghesi, Gabriela Capurro, Paola Eugenia Cerolini, Juan Marcelo Duarte, Juan Cruz Laplacette, Rosana López, Mariano Retorta, Verónica Romero, Alberto Daniel Rosato, Matías Sánchez, Fernando A. Silvestri, Pablo Tiscornia y Juan Trzenko. La música original fue obra de Fabián Adell y Lucía Herrera, la escenografía y la iluminación, de Kenneth Orellana Gallardo, el vestuario y maquillaje, de Ariel Nesterczuk.

Pablo Gorlero, en su crítica en *La Nación*, al realizar la síntesis del argumento de la obra lo pone en relación con el tema del abuso:

“Es una historia alegórica que muestra los sucesos en una corte cuando a un príncipe caprichoso se le ocurre presentarle a sus padres como candidata a princesa a una plebeya asustadiza, tímida, aparentemente insignificante y fea. Ese mundo de poderosos la desprecian, la humillan, la castigan y la convierten en blanco de burlas o en juguete siempre presto a satisfacer caprichos y actitudes perversas.

Es una gran metáfora sobre el abuso, los vicios del poder, la mentira y la persuasión. Siempre habrá esbirros dispuestos a martirizar a alguien con la finalidad de satisfacer a algún

bravucón con poderío. Es un retrato de la crueldad, pero con trazo grueso y un humor realmente exquisito.”

Por su parte, Azucena Ester Joffe y María de los Ángeles Sanz escriben la reseña del espectáculo en *Lunateatral* y, tras encuadrar a la pieza en el momento que fue escrita por el autor, destacan de la puesta, en primer lugar, lo apropiado del diseño de vestuario:

“...que recrea una época con acierto y elegancia, marcando las diferencias entre unos y otros, con pequeños detalles, como el estampado de la propia Ivonne y sus tías en el encuentro casual con el príncipe. Para la realeza los colores son sobrios: blanco, negro, beige —el rojo es para el sillón de la corte—, por otra parte, el vestuario busca a través de elementos de adorno resaltar la categoría diferente de los personajes; en una escenografía que con la liviandad de las telas trabajadas, forma espacios abiertos o cerrados y con los grises el aspecto simbólico de una fuente como centro de la plaza del lugar. Telas livianas como si fueran velos que el príncipe va desgarrando, cansado y aburrido, al transgredir las normas impuestas para la realeza. Una escenografía simbólica y funcional a la vez, que no busca reconstruir fielmente la historia desde el espacio y que puede librarse a la imaginación, a partir de la parquedad y opacidad de las didascalias del texto dramático. Las acciones se suceden y la burla, lo que en nuestra sociedad de la época se llamaría ‘titeo’ (como afirmaba David Viñas, el titeo, era una manera cruel de burlarse que tenía la oligarquía de la Argentina de las clases inferiores) surge y se transforma en una monstruosidad que una vez creada no queda más remedio que ponerle fin de manera trágica.

La dirección de Roberto Monzo orientó su trabajo con acierto a imprimirle el ritmo incesante que presenta la pieza, casi una comedia de intrigas, con personajes que entran y salen de escena para profundizar la confusión de sentimientos de todos; y que tiene como ingrediente diferente, un humor que anticipa el del absurdo posterior, en su crueldad y desconcierto. Ese movimiento es necesario para el contraste fuerte que representa la mudez y pasividad de Ivonne ante la avalancha de provocaciones que su

personaje recibe, dos características que van delineando no sólo la desesperación del resto que no entiende su actitud sino la revelación de verse a sí mismos a través de los ojos del otro, imaginando las causas que la producen. Una puesta que recrea con fidelidad la cosmogonía del pensamiento del dramaturgo, con muy buenas actuaciones, y una dirección que acierta en la armonización del conjunto. Un hecho teatral que desde el discurso verbal no se aparta del texto primero y un relato escénico dinámico atravesado por momentos de comedia, otros de sátira y también del absurdo.”

Otra puesta de *Yvonne, princesa de Borgoña* que se estrenó en 2016 en el Teatro del Artefacto y que se repuso en el Espacio IFT hasta 2019 es la que dirigió Leo Di Nápoli, música original de Carlos Veliz, escenografía, de Sabrina López Hovhannesian. Con Fidel Araujo, Anne Castillon, Ignacio Castro, Paula Fernández Dossi, Diego Jacuzzi, María Llorens, Florencia Recio, Lucía Gómez Uriz y Leo Di Nápoli.

El crítico Osvaldo Quiroga escribió en *Refugiocultura*:

“(…) Yvonne, la protagonista de este texto tan singular como enigmático, representa la otredad en sentido puro. Y no solo por sus permanentes silencios, sino también por su actitud corporal, por su imposibilidad para adaptarse a un mundo que no comprende y por su rebelión a las normas más elementales de convivencia. Es cierto que en su resistencia hay también sometimiento, ya que no es una criatura que haga saltar el mundo por los aires. Sin embargo, a todos los integrantes de esta corte de locos, corruptos y miserables, les plantea algún problema. ¿Por qué el príncipe la elige a ella? ¿Qué encuentra en esos vacíos de silencio? Quizá lo que vea en Yvonne sea lo contrario de su mundo ridículo y falaz. Los seres humanos estamos condenados a la palabra, aunque la tierra nos llegue al cuello, como le ocurre a la protagonista de *Los días felices*, de Samuel Beckett. Gombrowicz, cuyo teatro puede emparentarse con el de Alfred Jarry, el autor de *Ubú Rey*, consigue en *Yvonne, princesa de Borgoña* parodiar algunas escenas de Shakespeare, como la de los espectros que regresan, tanto en *Macbeth* como en *Ricardo III*, y mostrar que los juegos de

poder no conocen ni la culpa ni el arrepentimiento.

El dispositivo escénico de puertas que al desplazarse crean distintos ámbitos es uno de los grandes aciertos de la puesta en escena de Leo Di Nápoli, quien además interpreta al príncipe Felipe con sólidos recursos profesionales. El clima farsesco domina esta realización desde la primera escena y genera un estilo de actuación que los intérpretes sostienen a rajatabla y que también está relacionado con un excelente trabajo de maquillaje. El prólogo de Norma Aleandro y el importante aporte de los músicos en escena contribuyen a los méritos de esta admirable versión de *Yvonne, princesa de Borgoña*.

Como siempre en el teatro, lo fundamental son los actores. En este caso cada uno de ellos hace un significativo aporte al espectáculo. Podríamos decir que construyen sobre sus cuerpos la dramaturgia de Gombrowicz. Admirable el rey que compone Fidel Araujo, tan parecido en su estupidez como no pocos 'reyes' de la democracia contemporánea. Acomodaticia, siempre tonta y banal, la reina encuentra en Paula Fernández Dossi una actriz capaz de darle a su personaje todos esos matices. Por otra parte, es notable la labor de Florencia Recio en el papel de Yvonne, rol que si alguien cree que es sencillo de hacer es sólo por ignorancia, ya que su cuerpo debe dar todos los matices de la palabra ausente. No quedan dudas de que estamos frente a un elenco homogéneo en calidad interpretativa.

Triste es, en cambio, que esta corte supuestamente real hoy nos resulte tan familiar. En la entrañable sala del segundo piso del Espacio IFT el espectador se reirá en más de una escena. Pero al finalizar la función también pensará sobre la miserabilidad de ciertos gobernantes combinada con una altísima cuota de estupidez, cualidades que no parecen ser las mejores para conducir un país. Yvonne se queda muda frente a tanto desconcierto. Todos somos Yvonne.”

Entre el 11 de noviembre y el 4 de diciembre de 2016, tuvo lugar el Taller de construcción de marionetas *La forma furiosa en la obra de Witold Gombrowicz*, en el Instituto Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín a cargo de la especialista rusa Natacha Belova. Con la colaboración del compositor

y músico de teatro Mirko Mescia, italiano residente en Buenos Aires y del ayudante técnico Eugenio Deoseffe, de Tandil, los participantes del taller realizaron una investigación sobre los personajes de la obra *El Casamiento*. Al trabajo de realización de las marionetas de tamaño natural con goma espuma, resina termomoldeable y material textil, se sumó un trabajo vocal y rítmico que concluyó en una muestra a público.

2018

Se estrenan dos puestas de *El casamiento*, la de Cintia Miraglia, en la sala El extranjero y la del director polaco Michal Zaniecki en el Teatro San Martín. El diario *Página/12* cubrió ambos estrenos. Aquí un fragmento de la nota sobre el montaje dirigido por Miraglia:

“Según la directora, la obra es ‘una fuerte crítica a toda forma de identidad colectiva que encorseta e impone al individuo un cercenamiento en su libertad’, tema este que se desarrolla mientras van develándose las diferentes capas de ficción que propone la historia. ‘Es un sueño que el protagonista transita poniendo en duda lo que vive’, resume Miraglia. ‘Y aun sabiendo de que se trata de un sueño, el personaje tiene que hacerse cargo de ese delirio’. Actúan Mariano Bassi, Víctor Salvatore, Hugo Dezillio, Mónica Driollet, María Colloca, Fabian Carrasco y Luciano Nobati. Según Miraglia, la potencia del texto del autor polaco encuentra hoy una asociación directa con la situación política de Venezuela y Brasil: ‘Los golpes de estado blandos tienen que ver con una lucha por detentar poder y liderazgo que no se detiene ante nada’, compara. Miraglia hace referencia a la historia de Enrique, un soldado que al volver del frente encuentra a su hogar y a su familia destruidos. Preguntándose permanentemente si está viviendo un sueño o no, Enrique intenta construir la realidad que desea a través del poder de la palabra. Para devolver la honra de su casa, entonces, luego de otras tentativas, el protagonista usurpa el trono de su padre y se convierte en un dictador. Miraglia destaca que la trama remite también a un país donde ‘el poder está en manos de líderes políticos que surgen de un día para el otro’.”

El mismo montaje fue reseñado por Liliana B. López en la revista digital *Territorio Teatral*:

“Es difícil encontrar el tono justo a una pieza de Gombrowicz, tanto como traducirlo. Emprender la dirección de cualquiera de sus tres obras para teatro implica una doble traducción, la estrictamente verbal y la del texto dramático a la puesta en escena. Cintia Miraglia ha salido airoso de esta apuesta porque entendió el juego y la provocación que implica montar *El casamiento*.

Escrita en Buenos Aires, publicada en castellano en 1948, se sitúa en el medio de su producción dramática, entre *Ivonne, princesa de Borgoña* y *Opereta*. Muchos de los motivos presentes en *Ivonne...* reaparecen en *El casamiento*. También reaparece en parte el principio constructivo de su narrativa, especialmente de la novela *Ferdydurke*, la Forma y la Inmadurez.

Como un anticuento de hadas (anti-märchen), *El casamiento* propone una boda entre un Príncipe y una criada. Sólo que el Príncipe no es tal, quizás sea un sueño de Enrique, un soldado que nunca salió de la trinchera y que imagina su regreso al hogar/ reino. La ambigüedad del estatuto de los personajes y del espacio fue ampliamente logrado por la escenografía de la puesta. Entre brumas, el espacio escénico puede ser una taberna o un castillo. Los personajes pueden ser cortesanos o mendigos según su apariencia. Que las coronas estén hechas con utensilios de cocina no las hacen menos coronas cuando la denegación teatral funciona a pleno. Si Enrique no sabe si está dormido o despierto, la escena se hace cargo de ese estado ambivalente donde la Forma predomina sobre todo lo demás. Las reverencias exageradas, el tono de mando y los símbolos de la realeza son rigurosamente ejecutados por los actores. Mariano Bassi interpreta a Enrique con intensidad y sortea con destreza los cambios por los que debe atravesar en los distintos planos de ‘existencia’. Mónica Driollet, la reina madre, se mueve cómoda en ese rol ambivalente. Y María Colloca se destaca en sus múltiples roles de camarera-novia-cantante, funciones que muestran su gran ductilidad y capacidad actoral en los diferentes registros que encara.

Los objetos cobran gran valor en la puesta; pocos y funcionales, se jerarquizan por su potencia significativa, así como la escenografía y el plano sonoro, enriquecido con la ejecución de música en vivo por el cuarteto conformado por María Colloca, Fabían Carrasco, Víctor Salvatore y Luciano Nobati.

En el prólogo a *Opereta*, Gombrowicz apostaba por la escena al afirmar que: ‘El texto de una pieza contemporánea cada vez se presta menos a la lectura. Cada vez se asemeja más a una partitura, que solo comienza a vivir en la escena, en la acción, en el espectáculo’.

Y así sucede con la puesta en escena dirigida por Miraglia: el texto vive, respira y se actualiza.”

Por su parte, invitado ese mismo año de 2018 a poner en escena *El casamiento* en el Teatro San Martín, el director polaco Michal Znaniecki, reunió un elenco conformado por Luis Ziemkowski, Roberto Carnaghi, Laura Novoa, Nacho Gadano, Gabo Correa, Federico Liss, Emma Rivera, Luis Almeida, Tomás Rivera Villatte, Teresa Floriach, Klau Anghilante, Juan Cruz Márquez de la Serna, Cristian Vega y Marco Gianoli. Esta entrevista fue publicada en *Página/12* a modo de adelanto:

“(el director) Cuenta que, desde que vino hace 10 años a Buenos Aires como turista, creyó sentir la sintonía que Gombrowicz estableció con la ciudad. Ahora, luego de recorrer el proceso creativo de su puesta afirma: ‘descubrí la posibilidad de dialogar como artista con una sociedad y encuentro que aquí Gombrowicz está vivo como no lo está en Polonia’. Asegura, además, que descubrir la actualidad de la filosofía teatral del autor es uno de los objetivos de su puesta.

En diferentes escenas de *El casamiento* se verán antiguos bancos de escuela, cruces y esqueletos de caballos, en directa referencia al Teatro de la Muerte, última etapa creativa del polaco Tadeusz Kantor. El director explica: ‘en este mismo teatro estuvo Kantor y, así como Gombrowicz se inspiró en Shakespeare y en Calderón, yo también quise compartir algunos elementos de mi propia formación teatral’. Por más, en la opinión de Znaniecki, el personaje de Enrique ‘actúa como un director de escena que

opina sobre lo que ve e incluso se enoja con sus actores, como el mismo Kantor hacía en sus obras’.

En la misma entrevista, Luis Ziembrowski –a cargo del protagonista– piensa que ‘en Buenos Aires Gombrowicz encontró la libertad que no tenía en su país, donde se sentía amordazado’. Según el actor, el anonimato, el andar por las calles y el accionar clandestino fue central en el afianzamiento de su rechazo por las máscaras sociales y el fingimiento, más allá de que el autor aseguraba pertenecer a una improbable familia aristocrática. También subraya el actor que, como la mayor parte de los escritos de Gombrowicz, esta obra está muy ligada a la propia biografía. Y, aunque lleva leídos sus diarios y novelas, el trabajo interpretativo fue muy arduo. ‘El mismo autor decía que era irrepresentable’, apunta.

‘Me atrae el absurdo’, sostiene Ziembrowski, ‘y me gusta hacerlo seriamente, para convertirlo en una realidad propia’. Y sobre el tema de la Forma –uno de los asuntos centrales en Gombrowicz, el actor asegura que ‘estar atrapado en la forma del otro, sentir esa alienación’ es comparable a estar bajo las directivas de Znaniecki quien es, en definitiva, el que imprime la forma al espectáculo. Un montaje complejo que, según subraya el actor se logró con el trabajo conjunto de todo el elenco, sobre pautas espaciales, musicales y de movimiento.

En *El casamiento*, el protagonista y álgter ego del autor tiene la necesidad permanente de descubrir la fuerza de la hipocresía, un tema que aparece en el montaje conjuntamente con una serie de pantallas donde se verán discursos visuales que contradicen lo que se ve en escena. Por otra parte, el ansia de poder y la ambición de superar al padre que siente Enrique le sugiere a Ziembrowski una imagen singular: ‘pienso en Macri tratando de “vengarse” de la opinión negativa que su padre tenía de él’, explica y observa: ‘Me gusta que la obra, de algún modo, hable del poder coyuntural que está viviendo el país’.”

Sobre este mismo montaje, el periodista Juan Carlos Fontana escribió en *La Nación*:

“En manos del director reggisseur Znaniecki, esta farsa trágica existencial sobre el hombre contemporáneo, adquiere el valor de una crónica política, en la que su protagonista no solo descreo de las instituciones (la iglesia, la familia, el ejército, el matrimonio), se burla de ellas y hasta se regocija fagocitando una devastación a su alrededor, con una furia prácticamente nietszcheana intentando erigir una nueva moral, que se apoya en el sometimiento constante al otro. En este caso, el blanco elegido, es su prometida María, sirvienta de ese fantasmal hogar al que supone retornar y en el que la figura del padre y de la madre, también, para el protagonista, son cómplices de una sociedad inmersa en la corrupción y la amoralidad. (...)

El director Michal Znaniecki, impone con rigurosidad una puesta en escena avasallante y de fuerte impacto visual para el público, aunque abusa de la maquinaria escénica, en su intención de ‘dialogar’ a través de la forma y el contenido con creadores polacos, como Bruno Schultz, Witkiewicz o Tadeusz Kantor, incluyendo escenas que refieren a ‘El tratado de los maniqués’, o ‘La clase muerta’, entre otras imágenes.

En esta especie de ‘noche de Walpurgis’, con la que Znaniecki se empeña en reflejar desde su poética escénica el supuesto hoy de nuestra sociedad, Luis Ziembrowski en la piel de Enrique, logra una excelente interpretación, a la que le aporta sensibilidad y un sutil contenido trágico, que recuerdan sus trabajos con textos de Beckett. A él en igual demostración de oficio actoral se suman una ‘sometida’ Laura Novoa como María; Roberto Carnaghi, el padre, Federico Liss, el amigo y Nacho Gadano, el borracho. En síntesis esta versión de ‘El casamiento’ encierra el estigma de una ópera moderna que ilumina según como se la observe el lúcido y siempre vigente universo creativo de un autor como Gombrowicz.”

Durante las temporadas 2018 y 2019 se presentó en El Portón de Sánchez *¡Bacacay!*, un crimen premeditado, con dramaturgia de Adrián Blanco y Mario Frías, con dirección del mismo Blanco. Inspirado en *Crimen premeditado*, uno de los cuentos de *Bacacay*, reedición en castellano de *Memorias de los tiempos de la inmadurez*, el montaje también incluyó otros textos del mismo libro. El

espectáculo fue ternado como mejor obra del circuito alternativo en los Premio ACE 2018. La sinopsis argumental es la siguiente: el Juez de Instrucción H visita al señor X con el propósito de ayudarlo a resolver algunos problemas referentes a sus propiedades. Pero a su llegada, se encuentra con que el señor X ha muerto la noche anterior. Y aunque la familia le asegura que su amigo falleció de muerte natural, H decide quedarse en la casa para develar el enigma de su muerte, dado que percibe que los integrantes de esta familia se comportan como si lo hubiesen asesinado.

Con la calificación de excelente, esta es la crítica de Isabel Croce, de *La Prensa*:

“Un juez de instrucción, el hallazgo de un amigo muerto inesperadamente, y una familia tan excéntrica como sospechosa son los tres puntales sobre los que se desarrolla ‘Bacacay. Un crimen premeditado’, cuento de Witold Gombrowicz. El espectador será testigo del relato del juez H, que visita a un amigo y es recibido por la familia, que luego de la cena le comunica que el hombre falleció. La convicción por parte del juez de que se trata de un crimen se apoyará en la observación de la familia. Sí. La familia reúne todas las características del universo de Gombrowicz, su ambigüedad y locura resumidas en la patología edípica del hijo mayor Antonio, la histeria adolescente de la hija Cecilia y la soberbia y dualidad de la esposa. De fondo quedará la oscura psicología de un padre autoritario, capaz de todo tipo de aberraciones psicológicas.

Recorrido

Es interesante conocer las características de un autor de culto, Gombrowicz, creador de este relato que Adrián Blanco y Mario Frías recrearon con inteligencia, metiéndose hasta lo más profundo del espíritu del autor. Ya lo había hecho Blanco con ‘*Trans-Atlántico*’, perfecto exponente de la esencia del escritor polaco.

Hombre de la bohemia, Gombrowicz llegó a Buenos Aires para un congreso, sin pensar que ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial su destino sería permanecer más de veinte años en una Buenos Aires a la que lo unía una relación de amor-odio y a la que desnudó con talento en su libro ‘Diario argentino’.

Transgresor, peleado con el mundo, fue el autor de la recordada ‘Yvonne, princesa de Borgoña’ (1958), ‘Trans-Atlántico’ y ‘Ferdydurke’, entre otras piezas, así como una serie de cuentos. ‘Un crimen premeditado’ es uno de ellos, escrito en 1929 junto con otros que integraron una antología, posteriormente editada en Buenos Aires con el nombre de ‘Bacacay’ (1957), a la que se incorporaron tres narraciones nuevas.

La puesta

El espíritu de la puesta de ‘Bacacay...’ es Gombrowicz. La excentricidad de sus personajes, el absurdo de las situaciones, esa increíble escena de la ‘requisa del cadáver’ con su carga de teatro del Este, donde se intuyen clásicos como Gogol, reflejan a un autor y una constelación literaria propias de un tiempo y una cultura geográfica.

Como marionetas de un retablo desfilan Antonio (un inspirado Ariel Haal), su madre (Eva Matarazzo), la criada de mirada asesina (Gabriela Ramos), el abominable padre (Mario Frías) y la exquisita caracterización que hace Julieta Raponi de Cecilia, una erótica mezcla de Caperucita Roja y la Lolita de Nabokov. Manejando ese desfile circense, un actor notable, Fito Yanelli. Y envolviéndolo todo, un dispositivo escenográfico original, donde una simple y trashumante cortina con riel oficia de caja china donde los personajes aparecen y desaparecen.

Así, las escenas cambian de espacio en un abrir y cerrar de ojos, mientras el paseo de dos de los protagonistas se convierte en una originalidad sonora de marcas de pasos que repican al infinito. Hasta una fugaz y onírica imagen como símbolo carnavalesco y siniestro de una familia enferma incursiona en escena en algún momento, como pesadilla posible de un mundo fantástico. Creativa e imperdible puesta en escena que a Gombrowicz le hubiese interesado presenciar.”

Por su parte, Teresa Gatto del blog *Puesta en escena*, destaca:

(...) “Hay un cuidadoso y significativo diseño de luces que enmascara y devela a la vez. Conos de luz se posan sobre los

fragmentos de la representación volviendo primerísimo plano la develación o la mentira de la develación. El Juez H devenido detective, que compone Yanelli es ‘el maestro de ceremonias’ y que nos lleva a desentrañar la extraña personalidad del hijo que Ariel Haal compone desde adentro hacia afuera y que es un retorcijón y un espasmo (gran trabajo) que dice y se desdice. Del mismo modo, Mario Frías, puede ser un atroz nazi-fascista o sólo un hombre común. Una novela negra teatral, una excelente adaptación en la que el teatro dice; ‘Esto soy’, un signo espeso, denso, un carrascal de bifurcaciones y tópicos, en fin, un Gombrowics comme il faut del que Blanco es especialista.”

2019

Durante el mes de agosto se realizó el II Congreso Internacional Witold Gombrowicz, el cual fue organizado por las siguientes entidades: IDAES, Malba, Bibliotecas de la Ciudad, Embajada de Polonia, Museo Gombrowicz, Casa Polaca, Biblioteca Domeyko, Witolda Libros y Alamedia. El evento contó con 10 sedes, 30 actividades y más de 200 oradores.

En 2019 el actor y director Alfredo Martín estrenó en Andamio 90, *La Fachalfarra*, obra inspirada en la novela *Ferdydurke*. Integraron el elenco Gustavo Reverdito, Milton de la Canal, Marcelo Bucossi, Rosana López, Julián Bellegia, Luciana Procaccini, Natalia Chiesi, Ángel Blanco, Matías Gonzalo Sánchez Sanda, Emanuel Cacace, Luis Cardozo y Leandro Cáceres. La escenografía fue obra de Fernando Díaz, el vestuario, de Jessica Menéndez y la iluminación, de Héctor Calmet.

En su blog *Tablas y Palabras*, la periodista Hilda Cabrera publicó la siguiente reseña:

“La forma es aquello en que nos refugiamos para escondernos de nuestra desnudez’, definió el escritor y dramaturgo Witold Gombrowicz a propósito de su novela *Ferdydurke*, escrita en 1936 y publicada en la revista polaca *Skamander* en 1938 tras un entusiasta ensayo de Bruno Schulz. Y esa es la línea que atraviesa *La Fachalfarra*, farsa que parte de aquél texto y dirige el premiado Alfredo Martín (también médico psiquiatra y

psicólogo), quien ha incursionado anteriormente en otras puestas inspiradas en textos de Gombrowicz, autor cuestionado e incluso prohibido en su país en 1958, cuando ya era admirado a nivel internacional.

La Fachalfarra se basa en los capítulos finales de la novela que en la edición de Seix Barral se completa con el imprescindible epílogo de Rita Gombrowicz y el prólogo de Ernesto Sábato.

El título de esta ‘comedia farsesca’ presentada en el Teatro Andamio 90 es también motivo de aclaración: facha alude al rostro, cara, o ‘careta’ cuando lo que se pretende es ocultar una verdad, y el término farra supone una diversión descontrolada. Claro que aquí no se trata de un simple divertimento sino del retrato social de una época que el director enlaza con aspectos que en su opinión subsisten. Algo se nos dice cuando se escribe que ‘el peón no tenía una facha fabricada, sino natural, pueblerina’. Y cuando en esta radiografía de señores y servidumbre, el personaje de la criada apunta burlona y pícaro: ‘¡Los señores son blandos...! ¡Pasean, tragan, parlan *parle francé* y se aburren!’. Frases de un autor que nació en 1904 y falleció en Francia en 1969 tras partir de la Argentina, donde permaneció activo durante 24 años. Estadía que comenzó con un imprevisto. De paso por Buenos Aires estalla la 2ª Guerra Mundial y decide no regresar a su país. Su permanencia resultó valiosa para quienes advirtieron en su narrativa nuevos códigos literarios incluida la editorial Argos de Buenos Aires que publicó la novela en 1947, como cuenta entre otros interesantes apuntes Rita Gombrowicz.

Temas como la inmadurez y la libertad (en contrapunto con la soberbia y la sumisión) tienen un lugar destacado tanto en la novela como en la puesta de Alfredo Martín y así lo expresa la totalidad del elenco. Allí está Pepe, el personaje atado a sus contradicciones, y el adolescente Polilla, hartado como su amigo de vivir en una ciudad hostil. ¿Dónde experimentar el sentimiento de armonía? La ocurrencia es irse al campo y hallar finalmente la necesaria independencia.

Uno y otro buscan refugio en la casa de unos familiares de clase acomodada, ámbito que pasado los días se les antoja limitado y

mezquino, y donde comprueban, incluso en sí mismos, que ese ‘disfraz’ del que huyen para lograr una vida plena arrumba lo denunciado. Esto es la práctica de rituales de violencia asumidos por quienes los sirven.

La Fachalfarra se constituye en un espectáculo valioso por la intención, el cuidado volcado en el texto, el montaje y el bagaje técnico que en conjunto conforman una unidad que atrapa y destaca el desempeño de actores y actrices. Son ellos los que en la progresión del relato transmiten, más allá de las expresiones pintorescas y el exagerado histrionismo, la tensión que implica descubrir que se dispone de ‘formas’, de máscaras para anular libertades. Y acaso anticipar en el trucado de gestos y voces escenas que preludian una drástica respuesta a las afrentas.”

**ARTÍCULOS
PERIODÍSTICOS,
TEXTOS DE
CONFERENCIAS Y
MANIFIESTOS**

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS, TEXTOS DE CONFERENCIAS Y MANIFIESTOS

Acerca de *El hombre sudamericano y su ideal de belleza*

Escrito por Gombrowicz en 1945 bajo el seudónimo de Jorge Alejandro, este artículo fue publicado en la revista *Viva 100 años*, en la sección *Nuestro drama erótico*, serie de 8 artículos destinados a analizar temas relacionados con el comportamiento de hombres y mujeres en trance de intimar afectivamente. Esta nota habla acerca de la belleza y el carácter masculino y de los modos en que el hombre de este continente (a diferencia del europeo, según el autor) hace de la mujer el eje de su vida afectiva, dejando de lado los placeres de la camaradería entre hombres, fuente segura de fortaleza psíquica. Si bien Gombrowicz no habla directamente de los beneficios de la homosexualidad masculina, la cuestión está bastante sugerida.

EL HOMBRE SUDAMERICANO Y SU IDEAL DE BELLEZA

Acaso el hombre sudamericano también quiere ser hermoso y entonces, ¿qué ideal de belleza se propone?

No cabe duda de que el criollo suspira por la hermosura o, por lo menos, aspira a ser bien parecido, bien peinado y bien vestido. En pocos países del mundo se pueden observar corbatas mejor armonizadas con la camisa y el saco, zapatos elegidos con más cuidado y medias mejor adaptadas al pañuelo. “Los muchachos de antes no usaban gomina”. Los muchachos de hoy no solamente usan gomina, sino que usan y abusan de cremas, masajes, baños faciales, casi como las mujeres. Un “instituto de belleza” para los hombres tendría grandes probabilidades de éxito.

Esos serían los rasgos femeninos de la belleza masculina sudamericana. El rasgo más masculino lo constituye el bigote. Cuando uno llega de Europa su primera exclamación es: ¡Caramba! ¡Cuántos bigotes! Pero... pero— el sudamericano es muy pícaro y calculador en lo concerniente a su bigote: él lo usa porque sabe que así gusta a las “chicas”. El bigote es un adorno destinado a conmovir al sexo bello, es una coquetería que se asemeja mucho a la coquetería femenina.

EL CRIOLLO NO PERDIÓ SU “HOMBRÍA”

En estas circunstancias surgen algunas preguntas de enorme importancia. ¿Acaso el sudamericano no se volvió demasiado afeminado? ¿Acaso esas apariencias no son actitudes accidentales que no corresponden a una realidad psíquica espiritual? Sería muy superficial fundar una acusación tan grave sobre la base de hechos tan secundarios y, examinando con más cuidado el problema, veremos todo lo contrario: el criollo no perdió nada de su hereditaria valentía y audacia españolas; tiene el sentido del honor propio de los hombres y, lo que a lo mejor es lo más importante, no carece de cierta severidad espiritual que constituye la diferencia básica entre el alma masculina y el alma femenina. Así que lo más justo sería decir que el criollo, permaneciendo en el fondo de su alma hombre cien por cien, demuestra cierta tendencia a afeminarse en su modo de ser, de vestirse, de hablar... que su “modo de ser” social es más femenino que él. Parecería que aquí la mujer logró imponer sus gustos, sus sutilezas, sus debilidades en todo lo que forma el “modo de ser” del hombre, es decir, su modo de exteriorizarse. Por ejemplo, el criollo es muy valiente cuando esa valentía hay que demostrarla en una pelea, pero cae en la cobardía absoluta cuando hay que hacer una advertencia desagradable a un amigo; será atrevido y hasta rudo si fuera necesario en los negocios o en la política, pero al mismo tiempo su conversación es suave, su trato dulce y pasivo, su corbata coqueta y su sensibilidad muy a menudo exagerada. Lo más fácil de observar en cada país es quién ha dominado la cultura: si el hombre o la mujer. Hay países donde la ley del hombre domina tanto en la moral sexual como en las formas de convivencia sexual, donde hasta los chistes de las mujeres son “masculinos”, pero América del Sur está conquistada por la mujer. ¡Y eso a pesar de que ellas son tan esclavas del hombre, de que se adaptan tanto a sus gustos y caprichos! Mientras cada una separadamente no es más que “flor”, “niña”, todas ellas en conjunto, a pesar de su aparente debilidad y timidez lograron la conquista del continente!

CUANDO QUIERE CONQUISTAR A UNA MUJER...

Esto se ve justamente en el modo en que el hombre de aquí encara su propio ideal de belleza. El hombre no necesita mirarse en los ojos femeninos para comprobar su hermosura y tampoco ésta es únicamente sexual... Cuando un hombre quiere conquistar a una mujer tiene dos caminos a elegir: puede tratar de conseguir sus favores haciéndose agradable, adaptándose a sus exigencias o, por el contrario, puede imponer la ley de su propia naturaleza. Ahora, un hombre en verdad enamorado de su belleza masculina, más bien es capaz de sufrir una

derrota antes que resignar sus ciertas dotes naturales: nunca, por ejemplo, un hombre así va a hacer concesiones a la mezquindad femenina, porque aunque de ese modo él logre a la mujer, pierde al mismo tiempo su propia belleza. Mas para muchos sudamericanos las mujeres parecen constituir un fin en sí; cuanto más gusta a las mujeres, tanto más hermoso es; cuantas más mujeres logró conseguir, tanto más gozó de la vida; y si de pronto las mujeres exigiesen que los hombres se pintasen la nariz de verde, ellos encantados se pintarían la nariz de verde... Aquí no solamente la mujer vive casi únicamente para el hombre, prescindiendo de su propia personalidad, también el hombre muy a menudo no vive para sí mismo, sino para la mujer.

¿De dónde proviene esa debilidad psíquica del hombre y por qué en Europa el sexo fuerte siente mejor su fuerza y se aprovecha más de ella?

LA PROPIA POESÍA MASCULINA

En América del Sur el hombre y sobre todo el muchacho, se encuentra solo frente a las mujeres. La belleza masculina, el hábito masculino, los mitos y las formas de convivencia masculinos se forman entre los hombres. Son el compañerismo, la confianza de camaradas en los clubes, las asociaciones dentro de la clase de actuación y diversiones gremiales, los que crean aquella específica belleza del hombre. Los muchachos en el colegio se forman sus propios mitos, sus costumbres, hasta su propio lenguaje, y son tan fieles a ese estilo suyo que ninguno de ellos lo traicionaría ni por la más hermosa mujer. Del mismo modo, en el ejército los hombres se crean su propio mundo, del cual a veces se enamoran profundamente. Y, entonces, la mujer deja de ser para ellos la única fuente del amor y de la belleza: un marinero siente su propia belleza y su fuerza tanto a través de los labios femeninos como a través de su acorazado, de sus canciones y de su uniforme; a través de todo eso que se llama la “marina”. Esta propia poesía masculina le ayuda mucho a resistir al encanto erótico de las hijas de Eva, a dominarlo y a oponer a él su propio encanto.

Cuando un joven sudamericano entra en estas grandes instituciones gremiales, como el ejército o la armada, dotados de tradición y estilo, se presta muy bien a sus exigencias espirituales. Pero en la vida civil la convivencia de los hombres entre sí resulta algo pobre e ineficaz. Es curioso comparar, por ejemplo, el ambiente de la joven literatura aquí y en Europa. Los jóvenes artistas sudamericanos andan con preferencia solos, se juntan poco y en general tienen poca inclinación a “excitarse por sí mismos”. En las capitales europeas los jóvenes tienen su café, “bar” o restaurante, donde se embriagan tanto con las

bebidas, como con chistes, extravagancias verbales, combates ideológicos. Esos jóvenes tienen su propio estilo y lenguaje, igual que los colegiales, y ya antes de “formarse” como escritores, gozan mucho de esa belleza que se crearon entre sí. Un hombre, formado en tal escuela, lleva para toda su vida un capital de santa locura que lo defiende contra la tristeza, el cinismo y el aburrimiento.

¿Por qué en América del Sur no ocurre lo mismo? ¿Por qué aquí la mujer tapa al hombre todo, hasta tal punto que lo convirtió en su esclavo?

FALTA “ESTILO MASCULINO”

Es un “circulus viciosus”. El joven sudamericano se junta poco con sus compañeros y lo hace de modo superficial, porque lo que necesita, antes que nada psíquica y físicamente, es la mujer. Preocupado por su capital problema no tiene ganas de entrar de lleno en otras realidades de la vida. Todo lo demás es secundario; él cree —y esto es muy natural a su edad— que pierde el tiempo cuando no está “afilando” a una “chica”. Pero la convivencia gremial de los hombres, menos desarrollada que en Europa no se impone por sí misma. Así que, preocupado por la mujer, no se junta con los hombres; y justamente por eso, cuando tiene que afrontar a una mujer se encuentra en posición inferior, le falta ese “estilo masculino” que los hombres se forman entre sí. El no quiere tanto encantarla por su propia belleza como conseguir la belleza de ella. No la domina, sino que se deja dominar por ella. La necesita y por eso debe adaptarse: mientras el joven europeo va a decir a su compañera con autoridad y energía: “iremos al cine”, el sudamericano dirá: “¿qué te parece, querida, si vamos al cine?”. El europeo tratará de conseguir a la chica luciendo su belleza masculina, su voluntad, su energía, su fuerza. El criollo tratará más bien de satisfacer los deseos de ella, de serle agradable. El europeo no temerá tanto perder a la mujer porque toda la poesía de su vida no se reduce a ella; el criollo, cuando pierde a “su chica” está condenado a la soledad y no le queda otro remedio que sentarse en un café y cambiar chistes con amigos que no siempre son amigos de verdad.

Así sería... más o menos si nos obstinásemos en pintar a la América en negros colores, elogiando a la vieja, a la más madura Europa. No hay que olvidar ni por un momento que todo lo que decimos tiene que ser necesariamente un esquema, injusto y exagerado como todo esquema de esa índole. Europa muy a menudo resulta tan bruta, tan chata, tan viciosa y execrable, que la joven y fresca América en realidad, no tiene mucho que envidiarle. En todo caso creemos que son justificadas las principales tesis de esta nota: que el criollo cuida su belleza casi tanto como las mujeres, es decir, de modo algo afeminado; que por falta de convivencia

con los hombres carece hasta cierto punto de lo que podríamos llamar el “estilo masculino”, y no siempre sabe exteriorizar su natural virilidad en el trato con las mujeres; y que, aunque siente profundamente la belleza y el encanto de la mujer, todavía no llegó a sentir su propia belleza.

Acerca de *Contra los poetas* y *Contra la poesía*

El primero es el texto de la conferencia que Gombrowicz pronunció el 28 de agosto de 1947 en la librería Fray Mocho, ubicada por entonces al lado de la que hoy tiene el mismo nombre, cerca de la esquina de Callao y Sarmiento. Se trataba de un espacio nuevo por aquella época (el edificio ya fue demolido) que, además de librería tenía un café y un restaurant y se posicionaba como un centro de cultura. No era una pequeña y oscura librería como Ricardo Piglia describe en su artículo *La lengua de los desposeídos*, para referirse al carácter marginal de Gombrowicz quien, según analiza, habría elegido un lugar de segunda categoría para manifestarse. En realidad, Gombrowicz no buscaba un lugar marginal sino que deseaba darse a conocer con todo el brillo posible ante una concurrencia de tipo intelectual. De hecho, el público que consiguió reunir en esa oportunidad estaba conformado por escritores, muchos de ellos ligados a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

Los escritores cubanos Humberto Rodríguez Tomeu y Virgilio Piñera eligieron los textos poéticos que ilustrarían la conferencia. En una carta, Rodríguez Tomeu da algunos detalles de la velada: “Piñera leía poemas mostrando el aspecto grandilocuente y ridículo de ciertos versos... Evidentemente, un verso separado de su contexto se volvía a menudo absurdo... Había gran animación. Alguien se levantó y nos insultó. Nos silbaron. Gombrowicz se sentía en su elemento”.

El segundo texto, *Contra la poesía*, es la reelaboración que Gombrowicz hace del mismo material, en 1951. En esa versión, el autor explica con mayor detalle y claridad sus ideas y, aunque no renuncia a sus embates polémicos contra la poesía y los poetas, se expresa con mayor tacto que en el texto anterior, *Contra los poetas*. Y tal vez, resulta algo menos insultante en su contundente crítica.

CONTRA LOS POETAS

Sería más delicado por mi parte no turbar uno de los pocos rituales que aún nos quedan. Aunque hemos llegado a dudar de casi todo, seguimos practicando el culto a la Poesía y a los Poetas, y es probablemente la única Deidad que no nos

avergonzamos de adorar con gran pompa, con profundas reverencias y con voz altisonante... ¡Ah, Shelley! ¡Ah, Slowacki! ¡Ah, la palabra del Poeta, la misión del Poeta y el alma del Poeta! Y sin embargo, me veo obligado a abalanzarme sobre estas oraciones y, en la medida de mis posibilidades, estropear este ritual en nombre..., sencillamente en nombre de una rabia elemental que despierta en nosotros cualquier error de estilo, cualquier falsedad, cualquier huida de la realidad. Pero ya que emprendo la lucha contra un campo particularmente ensalzado, casi celestial, debo cuidar de no elevarme yo mismo como un globo y de no perder la tierra firme bajo mis pies.

Supongo que la tesis del presente ensayo: que a casi nadie le gustan los versos y que el mundo de la poesía en verso es un mundo ficticio y falseado, puede parecer tan atrevida como poco seria. Y sin embargo, yo me planto ante vosotros y declaro que a mí los versos no me gustan en absoluto y hasta me aburren. Me diréis quizá que soy un pobre ignorante. Pero, por otra parte, llevo mucho tiempo trabajando en el arte y su lenguaje no me resulta del todo ajeno. Tampoco podéis utilizar contra mí vuestro argumento preferido afirmando que no poseo sensibilidad poética, porque precisamente la poseo y en gran cantidad, y cuando la poesía se me aparece no en los versos, sino mezclada con otros elementos más prosaicos, por ejemplo, en los dramas de Shakespeare, en la prosa de Dostovieski o Pascal, o sencillamente con ocasión de una corriente puesta de sol, me pongo a temblar como los demás mortales. ¿Por qué, entonces, me aburre y me cansa ese extracto farmacéutico llamado “poesía pura”, sobre todo cuando aparece en forma rimada? ¿Por qué no puedo soportar ese canto monótono, siempre sublime, por qué me adormece ese ritmo y esas rimas, por qué el lenguaje de los poetas se me antoja el menos interesante de todos los lenguajes posibles, por qué esa Belleza me resulta tan poco seductora y por qué no conozco nada peor en cuanto estilo, nada más ridículo, que la manera en que los Poetas hablan de sí mismos y de su Poesía? Pero yo tal vez estaría dispuesto a reconocer una particular carencia mía en este sentido..., si no fuera por ciertos experimentos..., ciertos experimentos científicos... ¡Qué maldición para el arte, Bacon! Os aconsejo que no intentéis jamás realizar experimentos en el terreno del arte, ya que este campo no lo admite; toda la pomposidad sobre el tema es posible sólo a condición de que nadie sea tan indiscreto como para averiguar hasta qué punto se corresponde con la realidad. Vaya cosas que veríamos si nos pusiéramos a investigar, por ejemplo, hasta qué punto una persona que se embelesa con Bach tiene derecho de embelesarse con Bach, esto es, hasta qué punto es capaz de captar algo de la música de Bach. ¿Acaso no he llegado a dar (pese a que no soy capaz de tocar en

el piano ni siquiera “Arroz con leche”), y no sin éxito, dos conciertos? Concursos que consistían en ponerme a aporrear el instrumento, tras haberme asegurado el aplauso de unos cuantos expertos que estaban al corriente de mi intriga y tras anunciar que iba a tocar música moderna. Qué suerte que aquellos que discurren sobre el arte con el grandilocuente estilo de Valery no se rebajan a semejantes confrontaciones. Quien aborda nuestra misa estética por este lado podrá descubrir con facilidad que este reino de la aparente madurez constituye justamente el más inmaduro terreno de la humanidad, donde reina el bluff, la mistificación, el esnobismo, la falsedad y la tontería. Y será muy buena gimnasia para nuestra rígida manera de pensar imaginarnos de vez en cuando al mismo Paul Valery como sacerdote de la inmadurez, un cura descalzo y con pantalón corto.

He realizado los siguientes experimentos: combinaba frases sueltas o fragmentos de frases, construyendo un poema absurdo, y lo leía ante un grupo de fieles admiradores como una nueva obra del vate, suscitando el arrobamiento general de dichos admiradores; o bien me ponía a interrogarles detalladamente sobre este o aquel poema, pudiendo así constatar que los admiradores ni siquiera lo habían leído entero. ¿Cómo es eso? ¿Admirar tanto sin siquiera leerlo hasta el final? ¿Deleitarse tanto con la precisión matemática de la palabra poética y no percatarse de que esta precisión está puesta radicalmente patas arriba? ¿Mostrarse tan sabihondos, extenderse tanto sobre estos temas, deleitarse con no sé qué sutilidades y matices, para al mismo tiempo cometer pecados tan graves, tan elementales? Naturalmente, después de cada uno de semejantes experimentos había grandes protestas y enfados, mientras los admiradores juraban y perjuraban que en realidad las cosas no son así..., que no obstante...; pero sus argumentos nada podían contra la dura realidad del Experimento.

Me he encontrado, pues, frente al siguiente dilema: miles de hombres escriben versos; centenares de miles admiran esta poesía; grandes genios se han expresado en verso; desde tiempos inmemoriales el Poeta es venerado, y ante toda esta montaña de gloria me encuentro con mi sospecha de que la misa poética se desenvuelve en un vacío total. Ah, si no supiera divertirme con esta situación, estaría seguramente muy aterrorizado.

A pesar de esto, mis experimentos han fortalecido mis ánimos, y ya con más valor me he puesto a buscar respuesta a esta cuestión atormentadora: ¿por qué no me gusta la poesía pura? ¿Por qué? ¿No será por las mismas razones por las que no me gusta el azúcar en estado puro? El azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un plato como natillas. En la poesía pura, versificada, el exceso cansa: el exceso de palabras poéticas, el exceso de

metáforas, el exceso de sublimación, el exceso, por fin, de la condensación y de la depuración de todo elemento antipoético, lo cual hace que los versos se parezcan a un producto químico.

El canto es una forma de expresión muy solemne... Pero he aquí que a lo largo de los siglos el número de cantores se multiplica, y estos cantores al cantar tienen que adoptar la postura del cantor, y esta postura con el tiempo se vuelve cada vez más rígida. Y un cantor excita al otro, uno consolida al otro en su obstinado y frenético canto; en fin, que ya no cantan más que para las multitudes, sino que uno canta el uno para el otro; y entre ellos, surge una pirámide cuya cumbre alcanza los cielos y a la que admiramos desde abajo, desde la tierra, levantando las narices hacia arriba. Lo que iba a ser una elevación momentánea de la prosa se ha convertido en el programa, en el sistema, en la profesión, y hoy en día se es Poeta igual que se es ingeniero o médico. El poema nos ha crecido hasta alcanzar un tamaño monstruoso, y ya no lo dominamos a él, sino él a nosotros. Los poetas se han vuelto esclavos, y podríamos definir al poeta como un ser que no puede expresarse a sí mismo, por qué tiene que expresar el Verso.

Y, sin embargo, no puede haber probablemente en el arte cometido más importante que justamente este: expresarse a sí mismo. Nunca deberíamos perder de vista la verdad que dice que todo estilo, toda postura definida, se forma por eliminación y en el fondo constituye un empobrecimiento. Por tanto, nunca deberíamos permitir que alguna postura redujera demasiado nuestras posibilidades convirtiéndose en una mordaza, y cuando se trata de una postura falsa, es más, casi pretenciosa, como la de un cantor, con más razón deberíamos andarnos con ojo. Pero nosotros, hasta ahora, en lo que al arte se refiere, dedicamos mucho más esfuerzo y tiempo a perfeccionarnos en uno u otro estilo, en una u otra postura, que a mantener ante ellos una autonomía y libertad interiores, y a elaborar una relación adecuada entre nosotros y nuestra postura. Podría parecer que la Forma es para nosotros un valor en sí mismo, independientemente del grado en que nos enriquece o empobrece. Perfeccionamos el arte con pasión, pero no nos preocupamos demasiado por la cuestión de hasta qué punto conserva todavía algún vínculo con nosotros. Cultivamos la poesía sin prestar atención al hecho de que lo bello no necesariamente tiene que favorecernos. De modo que si queremos que la cultura no pierda todo contacto con el ser humano, debemos interrumpir de vez en cuando nuestra laboriosa creación y comprobar si lo que creamos nos expresa. Hay dos tipos contrapuestos de humanismo: uno, que podríamos llamar religioso, trata de echar al hombre de rodillas ante la obra de la cultura humana,

nos obliga a adorar y respetar, por ejemplo, la Música o la Poesía, o el Estado, o la Divinidad; pero a estos Dioses y Musas que, al fin y al cabo, son su propia obra. En este último caso, la palabra arte se escribe con minúscula. Es indudable que el estilo capaz de abarcar ambas tendencias es más completo, más auténtico y refleja con más exactitud el carácter antinómico de nuestra naturaleza que el estilo que con un extremismo ciego expresa solamente uno de los polos de nuestros sentimientos. Pero, de todos los artistas, los poetas son probablemente los que con más ahínco se postran de hinojos —rezan más que los otros—, son sacerdotes par excellence y ex professio, y la Poesía así planteada se convierte sencillamente en una celebración gratuita. Justamente es esta exclusividad de lo que hace que el estilo y la postura de los poetas sean tan drásticamente insuficientes, tan incompletos.

Hablemos un momento más sobre el estilo. Hemos dicho que el artista debe expresarse a sí mismo. Pero, al expresarse a sí mismo, también tiene que cuidar que su manera de hablar esté acorde con su situación real en el mundo, debe expresar no solamente su actitud ante el mundo, sino también la del mundo ante él. Si siendo cobarde, adopto un tono heroico, cometo un error de estilo. Pero si me expreso como si fuera respetado y querido por todo el mundo, mientras en realidad los hombres ni me aprecian ni me tienen simpatía, también cometo un error de estilo. Sí, en cambio, queremos tomar conciencia de nuestra verdadera situación en el mundo, no podemos eludir la confrontación con otras realidades diferentes de la nuestra. El hombre formado únicamente en el contacto con los hombres se le parecen, el hombre que es producto exclusivo de su propio ambiente, tendrá un estilo peor y más estrecho que el hombre que ha vivido en ambientes diferentes y ha convivido con gente diversa. Ahora bien, en los poetas irrita no sólo esa religiosidad suya, no compensada por nada, esa entrega absoluta a la Poesía, sino también su política de avestruz en relación con la realidad: porque ellos se defienden de la realidad, no quieren verla ni reconocerla, se abandonan expresamente a un estado de ofuscamiento que no es fuerza, sino debilidad.

¿Es que los poetas no crean para los poetas? ¿Es que no buscan únicamente a sus fieles, es decir, a hombres iguales a ellos? ¿Es que estos versos no son producto exclusivo de un hombre determinado y restringido? ¿Es que son herméticos? Obviamente, no les reprocho el que sean difíciles, no pretendo que escriban de manera comprensible para todos, ni que sean leídos en las casas campesinas pobres. Sería igual a pretender que voluntariamente renunciaran a los valores más esenciales, como la conciencia, la razón, una mayor sensibilidad

y un conocimiento más profundo de la vida y del mundo, para bajar a un nivel medio; ¡oh, no, ningún arte que se respete lo aceptará jamás! Quien es inteligente, sutil, sublime y profundo debe hablar de manera inteligente, sutil y profunda, y quien es refinado debe hablar de un modo refinado, porque la superioridad existe, y no para rebajarse. Por tanto, no es malo que los versos contemporáneos no sean accesibles a cualquiera, lo que sí es malo es que hayan surgido de la convivencia unilateral y restringida de unos mundos y unos hombres idénticos. Al fin y al cabo, yo mismo soy un autor que defiende obstinadamente su propio nivel, pero al mismo tiempo (lo digo para que no se me eche en cara que practico un género que combato), mis obras ni por un momento se olvidan de que fuera de mi mundillo existen otros mundos. Y si no escribo para el pueblo, no obstante escribo como alguien amenazado por el pueblo o dependiente del pueblo, o creado por el pueblo. Tampoco se me ha pasado nunca por la cabeza adoptar una pose de artista, de escritor, de creador de mundo y reconocido, sino que precisamente represento el papel de candidato a artista, de aquel que sólo desea ser maduro, en una incesante y encarnizada lucha con todo lo que frena mi desarrollo. Y mi arte se ha formado no en contacto con un grupo de gente afín a mí, sino precisamente en relación y en contacto con el enemigo.

¿Y los poetas? ¿Acaso puede salvarse el poema de un poeta si cae en manos no de un amigo-poeta, sino de un enemigo, un no-poeta? Como cualquier otra expresión, un poema debería ser concebido y realizado de manera que no deshonrara a su propio creador, ni siquiera en el caso de que no tuviese que gustar a nadie. Más aún, es preciso que los poemas no deshonren al creador ni si quiera en el caso de que a él mismo no le gusten. Porque ningún poeta es exclusivamente poeta, y en cada poeta vive un no-poeta que no canta y a quien no le gusta el canto...; el hombre es algo más vasto que el poeta. El estilo surgido entre los adeptos de una misma religión muere en contacto con la multitud de infieles; es incapaz de defenderse y de luchar; es incapaz de vivir una verdadera vida; es un estilo estrecho.

Permitidme que os muestre la siguiente escena... Imaginémos que en un grupo de más de diez personas una de ellas se levanta y se pone a cantar. Su canto aburre a la mayoría de los oyentes; pero el cantante no quiere darse cuenta de ello; no, él se comporta como si encantara a todo el mundo; pretende que todos caigan de rodillas ante esa Belleza, exige un reconocimiento incondicional a su papel de Vate; y aunque nadie le da mayor importancia a su canto, él adopta una expresión como si su palabra tuviera un significado

decisivo para el mundo; lleno de fe en su Misión Poética lanza anatemas, truena, se agita en un vacío; pero, es más, no quiere reconocer ante la gente ni antes sí mismo que este canto le aburre hasta él, le atormenta y le irrita, puesto que él no se expresa de una manera desenvuelta, natural ni directa, sino en una forma heredada de otros poetas, una forma que perdió hace tiempo el contacto con la espontánea sensibilidad humana; y así no sólo canta a la Poesía, sino que también se embelesa con la Poesía; siendo Poeta, adora la grandeza y la importancia del Poeta; no sólo pretende que los demás caigan de rodillas ante él, sino que él mismo cae de rodillas ante sí mismo. ¿No podría decirse de ese hombre que ha decidido llevar un peso excesivo sobre sus espaldas? Puesto que no solo cree en las fuerzas de la poesía, sino que se obliga a sí mismo a esta fe, no sólo se ofrece a los demás, sino que los obliga a que reciban este don divino como si fuera una hostia. En un estado espiritual tan hermético, ¿dónde puede surgir una grieta por la cual desde el exterior pudiese penetrar la vida? Y al fin y al cabo no hablamos aquí de un cantor de tercera fila, no, todo esto también se refiere a los poetas más célebres, a los mejores.

Si al menos el poeta supiera tratar su canto como una pasión, o como un rito, si al menos cantara como los que tienen que cantar, aun sabiendo que cantan en el vacío. Si en lugar de un orgulloso “yo, poeta” fuese capaz de pronunciar estas palabras con vergüenza o con temor...o hasta con repulsión... ¡Pero no! ¡El poeta tiene que adorar al Poeta!

Esta impotencia ante la realidad caracteriza de manera contundente el estilo y la postura de los poetas. Pero el hombre que huye de la realidad ya no encuentra apoyo en nada..., se convierte en juguete de los elementos. A partir del momento en que los poetas perdieron de vista al ser humano concreto para fijar la mirada en la Poesía abstracta, ya nada pudo frenarlos en la pendiente que conducía directamente al precipicio del absurdo. Todo empezó a crecer espontáneamente. La metáfora, privada de cualquier freno, se desencadenó hasta tal punto que hoy en los versos no hay más que metáforas. El lenguaje se ha vuelto ritual: esas rosas, esos ocasos, esas añoranzas o esos dolores, que antaño poseían cierto frescor, a causa de un uso excesivo se han convertido en sonidos vacíos; y esto mismo se refiere a los más modernos semáforos y demás espirales. El estrechamiento del lenguaje va acompañado del estrechamiento del estilo, lo cual ha provocado el que hoy en día los versos no sean más que una docena de vivencias consagradas, servidas en insistentes combinaciones de un vocabulario mísero. A medida que el Estrechamiento se iba volviendo cada vez más Estrecho, también la Belleza no frenada por nada se volvía cada vez más

Bella, la Profundidad cada vez más Profunda, la Nobleza cada vez más Noble, la Pureza cada vez más Pura. Si por un lado el verso, privado de frenos, se ha hinchado hasta alcanzar las dimensiones de un poema gigantesco (similar a una selva conocida de verdad sólo por cuantos exploradores), por otro lado empezó a condensarse reduciéndose a un tamaño ya demasiado sintético y homeopático. Asimismo se empezó a hacer descubrimientos y experimentos con cara de ser los únicos enterados; y, repito, ya nada es capaz de frenar esta aburrida orgía. Porque no se trata aquí de la creación de un hombre para otro hombre, sino de un rito celebrado ante un altar. Y por cada diez versos, habrá al menos uno dedicado a la adoración del Poder de la Palabra Poética o a la glorificación de la vocación de Poeta.

Convengamos que estos síntomas patológicos no son propios únicamente de los poetas. En la prosa esta postura religiosa también ha hecho grandes estragos, y si tomamos por ejemplo obras como *La muerte de Virgilio* de Broch, *Ulises* o algunas obras de Kafka, experimentamos la misma sensación: que la eminencia y la grandeza de estas obras se realizan en el vacío, que pertenecen a estos libros que todo el mundo sabe que son grandes..., pero que de algún modo nos resultan lejanos, inaccesibles y fríos..., puesto que fueron escritos de rodillas y con el pensamiento puesto no en el lector, sino en el Arte o en toda otra abstracción. Esta prosa surgió del mismo espíritu que ilumina a los poetas, e indudablemente, por su esencia, es prosa poética.

Si dejamos aparte las obras y nos ocupamos de las personas de los poetas y del mundillo que estas personas crean con sus fieles y sus acólitos, nos sentiremos aún más sofocados y aplastados. Los poetas no sólo escriben para los poetas, sino que también se alaban mutuamente y mutuamente se rinden honores unos a otros. Este mundo, o mejor dicho, este mundillo, no difiere mucho de otros mundillos especializados y herméticos: los ajedrecistas consideran el ajedrez como la cumbre de la creación humana, tienen jerarquías, hablan de Capablanca con el mismo sentimiento religioso que los poetas de Mallarmé, y uno reafirma a otro en la convicción de su propia importancia. Pero los ajedrecistas no pretenden tener un papel tan universal, y lo que después de todo no se puede perdonar a los ajedrecistas, se vuelve imperdonable en el caso de los poetas. Como consecuencia de semejante aislamiento, todo aquí se hincha, y hasta los poetas mediocres se hinchan de manera apocalíptica, mientras problemas insignificantes cobran una importancia desorbitada. Recordemos, por ejemplo, las tremendas polémicas acerca del tema de las asonancias, y el tono en que se discutía esta cuestión: parecía entonces que el destino de

la humanidad dependiera de si era lícito rimar de forma asonante. Es lo que ocurre cuando el espíritu del gremio llega a dominar el espíritu universal. Otro hecho no menos vergonzoso es la cantidad de poetas. A todos los excesos mencionados más arriba, hay que añadir el exceso de vates. Estas cifras ultrademocráticas hace explotar desde dentro la orgullosa y aristocrática fortaleza poética; realmente resulta bastante divertido verlos a todos juntos en un congreso; ¡qué multitud de seres más peculiares! Pero ¿es que el arte que se celebra en el vacío no es el terreno ideal para aquellos que justamente no son nadie, cuya personalidad vacía se desahoga encantada en esas formas limitadas? Y lo que ya es verdaderamente ridículo son esas críticas, esos articulillos, aforismos y ensayos que aparecen en la prensa sobre el tema de la poesía. Eso sí que es vanilocuencia, una vanilocuencia pomposa y tan ingenua, tan infantil, que uno no puede creer que hombres que se dedican a escribir no perciban la ridiculez de semejante publicística. Hasta ahora no han comprendido esos estilistas que de la poesía no se puede escribir en tono poético, por lo que sus gacetillas están repletas de semejantes elucubraciones poetizantes. También es muy grande la ridiculez que acompaña los recitales, concursos y manifiestos, pero supongo que no vale la pena extenderse sobre ello.

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.

El simplismo inusitado con que se defienden los poetas (por lo general, hombres nada tontos, aunque ingenuos) cuando se ataca su nuevo arte, solo se puede explicar por una ceguera voluntaria. Muchos de ellos buscan salvarse argumentando que escriben versos por placer, como si todo su comportamiento no desmintiese semejante afirmación. Los hay que sostienen con toda seriedad que escriben para el pueblo y que sus rebuscados jeroglíficos constituyen el alimento espiritual de las almas sencillas. No obstante, todos creen con firmeza en la resonancia social de la poesía, y desde luego les será difícil comprender cómo se les puede atacar desde este lado. Dirán: –¡Cómo! ¿Acaso puede usted dudar? ¿Es que no ve usted las multitudes que asisten a nuestros recitales? ¿La cantidad de ediciones que consiguen nuestros volúmenes? ¿Los estudios, los artículos, las disertaciones publicadas sobre nosotros? ¿La admiración que rodea a los poetas famosos? Es usted precisamente quien no quiere ver las cosas como son...

¿Qué les contestaré? Que todo esto no son más que ilusiones. Es cierto que a los recitales van multitudes, pero también es cierto que incluso un oyente muy culto no es capaz en absoluto de comprender un poema declamado en un recital. Cuántas veces he asistido a estas aburridas sesiones, en que se recitaba un poema tras otro, cuando cada uno de ellos tendría que ser leído con la máxima atención al menos tres veces para poder descifrar por encima su contenido. En cuanto a las ediciones, sabemos que se compran miles de libros para no ser leídos jamás. Sobre la poesía escriben, como ya hemos dicho, los poetas. ¿Y la admiración? ¿Es que los caballos en las carreras no despiertan todavía más interés? Pero, ¿qué tiene que ver la afición deportiva con que asistimos a toda clase de rivalidades y todas las ambiciones –nacionales u otras– que acompañan a estas carreras, qué tiene que ver todo esto con una auténtica emoción artística?

Sin embargo, semejante respuesta, aunque justa, no sería suficiente. El problema de nuestra convivencia con el arte es mucho más profundo y difícil. Y es indudable, al menos a mi parecer, que si queremos entender algo de él, debemos romper totalmente con esta idea demasiado fácil de que el arte nos encanta y que nos deleitamos con el arte. No, el arte nos encanta sólo hasta cierto punto, mientras que los placeres que nos proporciona son más bien dudosos... ¿Y acaso puede ser de otra manera, si la convivencia con el gran arte es una convivencia con hombres maduros, de horizontes más vastos y sentimientos más fuertes? No nos deleitamos, más bien tratamos de deleitarnos..., y no comprendemos..., sino que tratamos de comprender...

Qué superficial es el pensamiento para el cual este fenómeno complicado se reduce a una simple fórmula: el arte encanta porque es bello.

–Oh, hay tantos snobs..., pero yo no soy snob, yo reconozco con franqueza cuando algo no me gusta –dice esta ingenuidad y le parece que con esto todo queda arreglado–.

Sin embargo, podemos percibir aquí claramente unos factores que no tienen nada que ver con la estética. ¿Pensáis que si en la escuela no nos hubiesen obligado a extasiarnos con el arte, tendríamos por él, más tarde, tanta admiración, una admiración que nos viene dada? ¿Creéis que si toda nuestra organización cultural no nos impusiera el arte, nos interesaríamos tanto por él? ¿No será nuestra necesidad de mito, de adoración, lo que se desahoga en esta admiración nuestra, y no será que al adorar a los superiores, nos ensalzamos a nosotros mismos? Pero ante todo, estos sentimientos de admiración y de éxtasis, ¿surgen de nosotros o entre nosotros? Si en un concierto estalla una salva de aplausos, eso no quiere decir en absoluto que cada uno de los que aplauden esté entusiasmado. Un

tímido aplauso provoca otros, se excitan mutuamente, hasta que por fin se crea una situación en que cada uno tiene que adaptarse interiormente a esta locura colectiva. Todos se comportan como si estuvieran entusiasmados, aunque verdaderamente nadie está entusiasmado, al menos hasta tal punto.

Sería, pues, un error, una ingenuidad lastimosa, pretender que la poesía, o cualquier otro arte, fuera, sencillamente, fuente de placer humano. Y si desde este punto de vista observamos el mundo de los poetas y de sus admiradores, entonces todos sus absurdos y ridiculeces parecerán justificados: 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.

Y, sin embargo, no. Sin embargo, tampoco este planteamiento logrará salvar a los poetas, ni proporcionar los colores de la vida y de la realidad a su poesía. Porque si la realidad es precisamente así, ellos no se dan cuenta. Para ellos todo sucede de una manera simple: el cantante canta y el oyente, entusiasmado, escucha. Está claro que si fuesen capaces de reconocer estas verdades y sacar de ellas todas sus consecuencias, tendría que cambiar radicalmente su misma actitud hacia el canto. Pero podéis estar tranquilos: jamás nada cambiará entre los poetas. Y no os hagáis ilusiones de que ante estas fuerzas colectivas que nos falsean nuestra percepción individual muestren una voluntad de resistencia al menos para que el arte no sea una ficción y una ceremonia, sino una verdadera coexistencia del hombre con el hombre. ¡No, estos monjes prefieren postrarse! ¿Monjes? Eso no quiere decir que yo sea adversario de Dios o de sus numerosas órdenes religiosas. Pero incluso la religión muere desde el momento en que se convierte en un rito. Realmente, sacrificamos con demasiada facilidad en estos altares la autenticidad y la importancia de nuestra existencia.

CONTRA LA POESÍA

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas, ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedará de ellos entonces. Cuando uno carece de medios para realizar un estudio sutil, bien enlazado verbalmente, sobre, por ejemplo, las rutas de la

poesía moderna, empieza a meditar acerca de esas cosas de modo más sencillo, casi elemental y, a lo mejor, demasiado elemental.

No cabe duda de que la tesis de esta nota: que los versos no gustan a casi nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado, parecerá desesperadamente infantil; y, sin embargo, confieso que los versos no me gustan y hasta me aburren un poco. Lo interesante es que no soy un ignorante absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta la sensibilidad poética; y cuando la poesía aparece mezclada con otros elementos, más crudos y prosaicos, por ejemplo en los dramas de Shakespeare, en las obras de Dostoievski, de Pascal, o, sencillamente en el crepúsculo cotidiano, tiemblo como cualquier mortal. Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama “poesía pura” y, sobre todo, cuando aparece versificada. Me cansa el canto monótono de esos versos, siempre elevado, me adormecen el ritmo y la rima, me extraña dentro del vocabulario poético cierta “pobreza dentro de la nobleza” (rosas, amor, noche, lirios), y a veces sospecho que todo ese modo de expresión y todo el grupo social que a él se dedica padecen de algún defecto básico.

Yo mismo creía al principio que esto se debía a una particular deficiencia de mi “sensibilidad poética” pero cada vez tomo menos en serio los slogans que abusan de nuestra credulidad. No hay cosa más instructiva que la experiencia y por eso empecé a realizar algunas muy curiosas: leía cualquier poema alterando intencionalmente su orden de tal suerte que se convertía en un absurdo y ninguno de mis oyentes (finos y cultos, por cierto y fervientes admiradores de aquel poeta) advertía la treta; o, analizando en forma detallada el texto de un poema más extenso, comprobaba con asombro que los “admiradores” ni siquiera lo habían leído completo. ¿Cómo puede ser esto entonces? ¿Admirarlo tanto y no leerlo? ¿Gozar tanto de la “precisión matemática” de las palabras y no percibir una fundamental alteración en el orden de la expresión? Pero lo que pasa es que todo este cúmulo de ficticios goces, admiraciones y deleites está basado sobre un convenio de mutua discreción: cuando alguien declara que le encanta la poesía de Valéry es mejor no acosarlo demasiado con indiscretas investigaciones, porque entonces se pondría en evidencia una realidad tan distinta de todo lo que nos imaginamos, y tan sarcástica, que nos sentiríamos sumamente molestos. El que deja por un momento las conversaciones del juego artístico, enseguida tropieza con un enorme montón de ficciones y falsificaciones, cual un escolástico escapado de los principios aristotélicos. Me encontré, pues, cara a cara con el siguiente dilema: miles de hombres hacen

versos; otros miles les demuestran gran admiración; grandes genios se expresan por medio del verso; desde tiempos inmemoriales el poeta y los versos son venerados; y frente a esa montaña de gloria yo, con mi convicción de que la misa poética se efectúa en el vacío casi completo.

¡Valor, señores! En vez de huir de ese hecho expresamente, tratemos de buscar sus causas como si fuese un hecho como cualquier otro.

Poesía pura y azúcar puro

¿Por qué no me gusta la poesía pura? Por las mismas razones por las cuales no me gusta el azúcar “puro”. El azúcar encanta cuando lo tomamos junto con el café, pero nadie se comería un plato de azúcar: sería ya demasiado. Es el exceso lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico.

¿Cómo hemos llegado a este grado de exceso? Cuando un hombre se expresa en forma natural, es decir en prosa, su habla abarca una gama infinita de elementos que reflejan su naturaleza entera; pero he aquí que vienen los poetas y proceden a eliminar gradualmente del habla humana todo elemento apoético, en vez de hablar empiezan a cantar y de hombres se convierten en bardos y vates, consagrándose única y exclusivamente al canto. Cuando un trabajo semejante de depuración y eliminación se mantiene durante siglos llegase a una síntesis tan perfecta que no quedan más que unas pocas notas y la monotonía tiene que invadir forzosamente el campo del mejor poeta. El estilo se deshumaniza; el poeta no toma como punto de partida la sensibilidad del hombre común sino la de otro poeta, una sensibilidad “profesional” y, entre los profesionales, se crea un lenguaje tan inaccesible como los otros dialectos técnicos; y, subiendo unos sobre los hombros de otros, forman una pirámide cuya punta ya se pierde en el cielo, mientras nosotros nos quedamos abajo algo confundidos. Pero lo más importante es que todos ellos se vuelven esclavos de su instrumento porque esa forma es ya tan rígida y precisa, sagrada y consagrada que deja de ser un medio de expresión: y podemos definir al poeta profesional como un ser que no se puede expresar a sí mismo porque tiene que expresar los versos.

Por más que se diga que el arte es una especie de clave, que el arte de la poesía consiste precisamente en lograr una infinidad de matices con pocos elementos, tales y parecidos argumentos no ocultarán el primordial fenómeno de que con la máquina del verbo poético ha ocurrido lo mismo que con todas las demás máquinas, pues en vez de servir a su dueño se ha convertido en un fin en sí; y, francamente, una reacción contra ese estado de cosas parece aún más

justificada aquí que en otros campos porque aquí estamos en el terreno del humanismo “par excellence”. Existen dos formas de humanismo básicas y diametralmente opuestas: una que podríamos llamar “religiosa” que coloca al hombre de rodillas ante la obra cultural de la humanidad y otra, laica, que trata de recuperar la soberanía del hombre frente a sus dioses y sus musas. El abuso de cualquiera de estas formas tiene que provocar una reacción y es cierto que una reacción así contra la poesía sería hoy totalmente justificada porque, de vez en cuando, hay que parar por un momento la producción cultural para ver si lo que producimos tiene todavía alguna vinculación con nosotros. Posiblemente los que han tenido la oportunidad de leer algún texto artístico mío se sentirán extrañados por lo que digo, ya que soy en apariencia un autor típicamente moderno, difícil, complicado y aun a veces –quien sabe– aburrido. Pero, téngase en cuenta que yo no aconsejo a nadie prescindir de la perfección ya alcanzada, sino que considero que esta perfección, este aristocrático hermetismo del arte deben ser compensados de algún modo y que, por ejemplo, cuanto más el artista es refinado, tanto más debe tomar en cuenta a los hombres menos refinados y cuanto más es idealista tanto más debe ser realista. Este equilibrio a base de compensaciones y antinomias es el fundamento de todo buen estilo, más, en los poemas no lo encontraremos, y tampoco se puede notar en la prosa moderna influenciada por el espíritu de la poesía. Libros como “La muerte de Virgilio”, de Herman Broch o aun el celebrado “Ulises” de Joyce resultan imposibles de leer por ser demasiado “artísticos”. Todo allí es perfecto, profundo, grandioso, elevado y, al mismo tiempo, nada nos interesa porque sus autores no lo han escrito para nosotros sino para el Dios del Arte.

Pero la poesía pura además de constituir un estilo hermético y unilateral, constituye también un mundo hermético. Y sus debilidades aparecen con más crudeza aún, cuando se contempla el mundo de los poetas en su aspecto social. Los poetas escriben para los poetas. Los poetas son los que rinden homenaje a su propio trabajo y todo este mundo se parece mucho a cualquier otro de los tantos y tantos mundos especializados y herméticos que dividen la sociedad contemporánea. Los ajedrecistas consideran el ajedrez como la cumbre de la creación humana, tienen sus jerarquías, hablan de Capablanca como los poetas hablan de Mallarmé y, mutuamente, se rinden todos los honores. Pero el ajedrez es un juego mientras que la poesía es algo más serio y lo que resulta simpático en los ajedrecistas, en los poetas es signo de una mezquindad imperdonable. La primera consecuencia del aislamiento social de los poetas es que en el mundo poético todo se hincha, y aún los creadores mediocres llegan a adquirir

dimensiones apocalípticas y, por el mismo motivo, los problemas de poca monta cobran una trascendencia que asusta. Hace tiempo hubo entre los poetas una gran polémica sobre la famosa cuestión de las asonancias y parecía que la suerte del universo dependía del hecho de si es posible rimar “espesura” y “susurran”. Es lo que sucede cuando el espíritu gremial domina al universal.

La segunda consecuencia es aún más desagradable: el poeta no sabe defenderse de sus enemigos. Y así vemos cómo en el terreno personal y social se pone en evidencia la misma estrechez de estilo que hemos mencionado más arriba.

El estilo no es otra cosa sino una actitud espiritual frente al mundo, pero hay varios y el mundo de un zapatero o de un militar tiene poco que ver con el mundo de los versos: como los poetas viven entre ellos y entre ellos forman su estilo, eludiendo todo contacto con ambientes distintos, quedan dolorosamente indefensos frente a los que no comparten sus credos. Lo único que son capaces de hacer, cuando se ven atacados es afirmar que la poesía es un don de los dioses, indignarse contra el profano o lamentarse por la barbarie de nuestros tiempos lo que, por cierto, resulta bastante gratuito. El poeta se dirige solo a aquel que ya está compenetrado con la poesía, es decir a uno que ya es poeta, pero esto es como si un cura endilgara su sermón a otro cura. ¡Cuánta más importancia tiene, sin embargo, para nuestra formación el enemigo que el amigo! Solo frente al enemigo podemos verificar plenamente nuestra razón de ser y solo él nos procura la clave de nuestros puntos débiles y nos pone el sello de la universalidad. ¿Por qué, entonces, los poetas huyen ante el choque salvador? Ah, porque carecen de medios, de actitud, de estilo para afrontarlo. ¿Y por qué les faltan estos medios? Ah, porque eluden el choque.

EL VATE Y EL RIDÍCULO

La más seria dificultad de orden personal y social que debe afrontar el poeta proviene de que él, considerándose superior como sacerdote de la poesía, se dirige a sus oyentes desde más arriba; pero los oyentes no siempre reconocen su derecho a la superioridad y no quieren oírlo desde abajo. Cuanto más aumenta el número de personas que ponen en duda el valor de los poemas y faltan el respeto al culto, tanto más delicada y cercana al ridículo se vuelve la actitud del vate. Mas, por otra parte, crece también el número de los poetas y a todos los excesos de la poesía ya enumerados hay que añadir el exceso de bardos y el exceso de versos.

Estas ultrademocráticas cifras minan desde el interior la aristocrática y orgullosa actitud del mundo de los poetas y nada más comprometedor, en ese Gombrowicz sentido, que cuando se los ve a todos reunidos, por ejemplo, en un

congreso: una muchedumbre de seres excepcionales. Un artista que en verdad se preocupe por la forma buscaría alguna salida a este callejón, porque sin duda estos problemas en apariencia sólo personales están estrechamente vinculados con el arte y la voz del poeta no suena bien, ni puede ser seria y convincente mientras él mismo quede ridiculizado por tales contrastes.

Un artista creador y vital no vacilaría en cambiar totalmente de actitud y, por ejemplo, él desde abajo se dirigiría a la gente: como el que pide el favor de ser reconocido y aceptado o como el que canta pero al mismo tiempo sabe que aburre. Podría también proclamar públicamente esas antinomias y escribir sus versos sin estar satisfecho de ellos y anhelando ser cambiado y renovado por el choque regenerador con los demás hombres. Pero no es posible exigir tanto a los que dedican toda su energía a la “depuración” de su rima. Los poetas siguen agarrándose febrilmente a una autoridad que no tienen y embriagándose a sí mismos con la ilusión del poder. ¡Qué ilusos! De cada diez poemas uno por lo menos cantará el poder del Verbo y la elevada misión del Poeta lo que, justamente, demuestra que el Verbo y la Misión están en peligro... y los estudios o reseñas sobre poesía nos procuran una rara impresión: porque su inteligencia, sutileza y finura están en contraste con el tono que es a la vez ingenuo y pretencioso. Todavía no han comprendido los poetas que de la poesía no se puede hablar en tono poético y por eso sus revistas están llenas de poetizaciones sobre la poesía muy a menudo horripilantes por su estéril malabarismo verbal. A esos pecados mortales contra el estilo los lleva el temor que sienten ante la realidad y la necesidad de encontrar a toda costa una afirmación de su quebrantado prestigio.

FORMAS DE LA SALVACIÓN

La ceguera voluntaria se nota también en ese simplismo tremendo en que caen hombres, por otra parte muy inteligentes, cuando se trata de su suerte. Muchos poetas pretenden salvarse de las dificultades expuestas más arriba declarando que ellos escriben sólo para sí mismos, para su propio goce estético aunque al mismo tiempo hacen lo posible por publicar sus obras. Otros buscan la salvación en el marxismo y afirman con toda seriedad que el pueblo es capaz de asimilar sus refinadísimos y difíciles poemas, productos de siglos de cultura. Ahora la mayoría de los poetas cree firmemente en la repercusión social de los versos y nos dirán extrañados: “Pero cómo puede usted dudar... Vea las muchedumbres que asisten a cada recital poético. ¡Cuántas ediciones se publican! Cuánto se escribe sobre la poesía y cuán admirados son los que conducen a los pueblos por el camino de la Belleza.”

No se les ocurre pensar que en un recital poético es casi imposible asimilar un verso (porque no basta escuchar un verso moderno una sola vez para entenderlo), que miles de libros se compran para no ser leídos nunca, que los que escriben en los periódicos sobre poesía son poetas y que los pueblos admiran sus poetas porque necesitan mitos. No se dan cuenta que si las escuelas no enseñasen a los niños el culto de los poetas en sus tristes y tan formales clases de idioma nacional y si este culto no se mantuviera todavía por inercia entre los adultos nadie, fuera de unos pocos aficionados, se interesaría en ellos. No quieren ver queja supuesta admiración por el canto versificado es en realidad el resultado de muchos factores como la tradición, la imitación y, aun otros como el sentimiento religioso o la afición deportiva (porque asistimos a un recital poético del mismo modo que a una misa -sin comprenderlo- y sólo cumpliendo un acto de presencia frente a un rito; y porque nos interesa la carrera de los poetas hacia la gloria así como nos interesan las carreras de caballos); no, ese complicado proceso de la reacción de las multitudes se reduce para ellos a la fórmula: “el verso encanta porque es bello...”.

Que me disculpen los poetas. Yo no los ataco para molestarlos y gustoso tributaré homenaje a los altos valores personales de muchos de ellos; sin embargo ya se ha colmado el cáliz de sus pecados. Hay que abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco, hay que sacudir la pesada, majestuosa y rígida forma que los abruma. Poco me importa que digáis pestes de mí y de mi nota. —¿Acaso puedo esperar que aceptéis un juicio que os quita la razón de ser?— Y, además, mis palabras están destinadas a la nueva generación. El mundo se vería en situación desesperada si cada año no entrase un nuevo contingente de seres humanos, frescos, libres del pasado, no comprometidos con nadie ni con nada, no paralizados por puestos, glorias, obligaciones y responsabilidades, seres, en fin, no definidos por lo que ya han hecho y por lo tanto, libres para elegir.

Acerca del Prefacio a *Filidor forrado de niño*

En abril de 1944, el relato que Gombrowicz llamó “*Filidor forrado de niño*” fue publicado en el tercer número de *Papeles de Buenos Aires*, la revista literaria que dirigían Adolfo y Jorge de Obieta, hijos de Macedonio Fernández. Tres años después, Gombrowicz decidió que aquel relato, precedido de un prefacio, integrara la edición de 1947 de *Ferdydurke*, aquella que fue traducida al castellano en forma colectiva.

Es interesante señalar que Julio Cortázar en el capítulo 145 de *Rayuela* (novela editada en 1963) incluye un fragmento de este prólogo (se trata del párrafo número 7 del presente texto), como si fuera una cita que selecciona el personaje de Morelli para tomarlo de ejemplo a seguir en sus escritos. Este personaje de *Rayuela* es un escritor que intenta concebir una obra que tenga “un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)”, por lo cual cree que debe adoptar una metodología basada en “la autocritica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”.

PREFACIO A FILIDOR FORRADO DE NIÑO

Antes de retomar estas memorias auténticas quiero incluir en el capítulo siguiente, a modo de digresión, el relato titulado *Filidor forrado de niño*. Habéis visto cómo Pimko, maliciosamente didáctico, me hizo un culito; habéis visitado los recovecos idealistas de nuestra joven intelectualidad, os habéis percatado de la imposibilidad de vivir, de la tragedia de la desproporción, la tristeza de la artificialidad, la tenebrosidad del tedio, la ridiculez de la ficción, la tortura del anacronismo y la locura del culito, de la cara y de otras partes del cuerpo. Habéis oído palabras y más palabras, palabras groseras que luchaban contra palabras sublimes, y otras, no menos insignificantes, que los maestros pronunciaban en clase. Y habéis sido testigos mudos de cómo algo compuesto de palabras insignificantes acababa vilmente, con un rictus estafalario. Así es como, desde la más tierna infancia, el hombre se empapa de expresiones vanas y de rictus. Ésta es la forja donde se fragua nuestra madurez. Dentro de un rato veréis otra realidad, otro duelo: el combate a muerte entre los profesores G. L. Filidor, de Leiden, y Momsen, de Colombo (más conocido por su nombre de guerra «AntiFilidor»). Aquí también aparecen palabras y varias partes del cuerpo. No cabe, sin embargo, buscar una relación estrecha entre las dos partes del presente libro, y quien pensara que al incluir en mi obra el relato *Filidor forrado de niño* tenía yo algún otro objetivo que simplemente el de llenar espacio sobre el papel, reducir un poco la inmensidad de hojas en blanco que yacían delante de mí, caería en un grave error.

Pero si algunos expertos e investigadores muy peculiares, los Pimkos especializados en el arte de construir culitos señalando las deficiencias de construcción de una obra artística, me increpan diciendo que, a su juicio, el afán de llenar espacio es una razón estrictamente privada e insuficiente, y que no es lícito embutir en una obra artística todo lo que uno haya escrito en su vida, les contestaré que, a mi modesto parecer, las distintas partes del cuerpo y las palabras constituyen un

vínculo constructivo estético-artístico del todo suficiente. Y vaya demostrar que, por lo que atañe a la precisión y la lógica, mi construcción no tiene nada que envidiar a las construcciones más precisas y más lógicas del mundo. Mirad: su base es la parte fundamental del cuerpo, es decir, un culito bueno y domesticado, y es por eso por lo que la acción empieza por el culito. Del culito, como del tronco principal de un árbol, se extienden las ramificaciones de las distintas partes, como por ejemplo el dedo del pie, las manos, los ojos, los dientes o las orejas, de tal modo que unas partes se convierten imperceptiblemente en otras gracias a transformaciones esmeradas y sutiles. Y el rostro humano, que en la Polonia Menor se llama también «pico», es la copa del árbol, su follaje, cuyas partes brotan del tronco del culito; el pico, pues, cierra el ciclo que comienza por el culito. Una vez he llegado al pico, ¿qué más puedo hacer sino dar media vuelta hacia las diversas partes para volver a través de ellas al culito? Y el relato Filidor está pensado para esto. Filidor es una bóveda constructiva, un pasaje o, mejor dicho, una coda, un trino o, más bien, un retortijón, un retortijón de tripas sin el cual nunca habría podido llegar a la pantorrilla izquierda. ¿Acaso no es una armazón constructiva férrea? ¿No basta aún para satisfacer las exigencias más sutilmente especializadas? ¡Y a ver qué diréis cuando hayáis penetrado en los vínculos más íntimos entre las distintas partes, en todas las callejuelas que unen el dedo con los dientes, en el significado místico de mis partes predilectas y, más adelante, en el sentido de cada una de las articulaciones y en la totalidad de las partes, así como en todas las partes de las partes! Os aseguro que esta es una construcción que no tiene precio cuando lo que se pretende es llenar espacio. Con investigaciones meticolosas sobre esta construcción uno puede fácilmente ocupar trescientos volúmenes, llenar cada vez más sitio, ganarse un sitio cada vez más encumbrado y arrellanarse en él cada vez más cómodamente. Por cierto, ¿os gusta hacer burbujas de jabón a orillas de un lago a la puesta del sol, cuando las carpas chapotean en el agua y un pescador permanece sentado en silencio, reflejándose en el espejo cristalino de la superficie?

Os recomiendo mi método de intensificación por medio de la repetición, gracias al cual, repitiendo sistemáticamente algunas palabras, algunos giros, situaciones y partes, las intensifico y, al mismo tiempo, potencio el efecto de homogeneidad estilística casi hasta los límites de la monomanía. ¡Es por medio de la repetición, por medio de la repetición, como mejor se crea toda mitología! Fijaos, sin embargo, que semejante construcción por partes no es solo una construcción, sino que es toda una filosofía que voy a presentar más adelante bajo la forma ligera y espumosa de un folletín frívolo. Decidme qué opináis: a vuestro parecer,

¿no es verdad que el lector asimila sólo algunas partes y lo hace sólo parcialmente? Lee una parte o un trozo, acto seguido se interrumpe para leer más tarde otro trozo, y a veces sucede que comienza por la mitad o por el final y va hacia atrás, hacia el comienzo. A veces lee algunos trozos y abandona, no necesariamente porque no le interese, sino porque se le ha ocurrido otra cosa. Y aunque finalmente haya leído la obra entera, ¿de veras creéis que podrá abarcada con la mirada y será capaz de valorar las relaciones y la armonía entre las distintas partes, sin ayuda de un especialista? ¿El autor se mata a trabajar largos años, recorta, arquea, arranca, apedaza, suda y sufre para que un especialista le diga al lector que la construcción es buena? ¡Pero avancemos más, avancemos hacia el terreno de la experiencia individual cotidiana! ¿Acaso no es verdad que una llamada telefónica o una mosca lo distraerán de la lectura justo en el lugar donde todas las partes confluyen formando la unidad del desenlace dramático? ¿Y qué me diréis si justo en este momento su hermano (¡pongamos por caso!) entra en la habitación y dice algo? El noble esfuerzo del escritor se va al traste ante el hermano, una mosca o una llamada. ¡Puf, moscas malas, ¿por qué picáis a los humanos, que han perdido ya la cola y no tienen con qué espantaros?! Además, tenemos que ponderar si vuestra obra, única, excepcional y tan elaborada, no es solamente una partícula de las treinta mil obras no menos únicas que aparecen, como quien dice, un día sí y otro también. ¡Horrorosas partes! ¿Para eso, pues, construimos una totalidad, para que una partícula de una parte del lector absorba una partícula de una parte de la obra y lo haga sólo parcialmente? Es difícil no guasearse de este tema. La guasa viene sola. Porque ya hace mucho tiempo que hemos aprendido a convertir en guasa lo que nos flagela con guasas. ¿Aparecerá algún día un genio de la seriedad que plantará cara a las pequeñeces de la vida sin soltar una risilla cretinoide? ¿Quién llegará a poseer una grandeza que esté a la altura de la pequeñez? ¡Oh, mi tono, el tono ligero de un folletín! Notemos a continuación (para apurar el cáliz de la partícula) que aquellos cánones y principios de la construcción de los que somos esclavos son también producto de la parte y, además, de una parte bastante nimia. Esta parte diminuta del mundo, un círculo reducido de especialistas y estetas, un microcosmos no más grande que el dedo meñique, que podría caber entero en una cafetería, no deja de amasarse a sí misma para destilar postulados cada vez más refinados. Pero, hay algo aún peor: en el fondo, sus gustos no son gustos. ¡No! Vuestra construcción les gusta sólo en parte y la mayor parte de lo que les gusta no es nada más que sus propios conocimientos sobre el tema de la construcción. ¿Significa esto que el creador se esfuerza por demostrar su capacidad

constructiva para que un conocedor pueda demostrar sus conocimientos sobre el tema? ¡Silencio, shhh, misterio! He aquí un creador cincuentón que crea arrodillado delante del altar del arte y piensa en una obra maestra, en la armonía, la precisión, la belleza, el espíritu y la superación; y he allí un conocedor que conoce y profundiza en el material creativo del creador con un estudio profundo. Después, la obra sale a la calle, llega al lector, y lo que ha sido engendrado a fuerza de un sufrimiento total y absoluto se recibe muy parcialmente, entre una llamada telefónica y una chuleta de cerdo. Aquí, el escritor que nos nutre con su alma, su corazón, su arte, su trabajo y su sufrimiento; allí, el lector que no quiere, y si quiere, quiere como quien no quiere, quiere hasta que no suene el teléfono. Las pequeñas cosas de la vida os pierden. Sois como un hombre que ha desafiado un dragón, pero que pondría los pies en polvorosa delante de un chucho faldero.

A continuación, os preguntaré (para tomar un sorbo más del cáliz de la partícula) si, a vuestro juicio, la obra construida en conformidad con todos los cánones expresa la totalidad o solo una parte. ¡Ca! ¿Acaso no es verdad que toda forma se basa en la eliminación? ¿Acaso construir no es cercenar? El resto es silencio. Y, para acabar, ¿somos nosotros quienes creamos la forma o es ella la que nos crea a nosotros? Nos parece que somos nosotros los que construimos. ¡Ilusos! En igual medida somos construidos por la construcción. Lo que has escrito hasta ahora te dicta una continuación, la obra no nace de ti, querías escribir una cosa y te ha salido otra, del todo distinta. Las partes tienden a la totalidad, cada una de las partes se dirige a hurtadillas hacia la totalidad, se encamina hacia el redondeo, busca su complemento, reclama que el resto esté hecho a su imagen y semejanza. En el alborotado océano de los fenómenos, nuestra mente pesca una parte, como por ejemplo una oreja o una pierna. Y así es como desde el principio de la obra nos viene a la pluma una oreja o una pierna, y después ya no podemos deshacernos de esa parte, le añadimos una continuación y ella nos dicta los demás miembros. Nos enroscamos alrededor de la parte como la hiedra alrededor de un roble. El principio presupone el final, el final presupone el principio, y todo lo que hay entre el principio y el final se crea solo. El alma humana se caracteriza por la imposibilidad absoluta de alcanzar la totalidad. Entonces, ¿qué debemos hacer con una parte así, con una parte que ha nacido sin parecérsenos en nada, como si mil sementales viriles y fogosos hubiesen visitado el tálamo de la madre de nuestra criatura? Ay, si nuestra obra no quiere parecerse a nosotros, a lo mejor lo único que nos queda para guardar las apariencias de paternidad es recurrir a la fuerza moral e intentar hacemos

parecidos a ella. Bah, bah, hace tiempo conocí a un escritor a quien, en el inicio de su carrera literaria, le nació un libro heroico. Por puro azar, en sus primeras palabras apretó la tecla de la heroicidad a pesar de que podía muy bien haber tocado una nota escéptica o lírica. Pero lo cierto es que sus primeras frases sonaban heroicas y, por ende, si no quería estropear la armonía de la construcción, no podía sino aumentar y graduar el heroísmo hasta el final. Y no dejó de redondear, pulir, perfeccionar, corregir y ajustar el principio al final y el final al principio hasta que le salió una obra verdaderamente viva y llena de la convicción más profunda. ¿Y qué debía hacer entonces con aquella convicción tan profunda? ¿Puede uno renegar de su convicción más profunda? ¿Puede un creador responsable de su palabra confesar que sencillamente todo le ha salido así de heroico, se le ha hecho heroico, y que su más profunda convicción no es ni por asomo una convicción suya, sino que de algún modo le ha venido de fuera, le ha convenido, le ha sobrevenido y ha devenido suya? ¡Imposible! Porque pequeñeces como «devenir», «venir de fuera», «salir», «sobrevénir», no caben en el estilo elevado de la cultura y, como mucho, pueden llegar a ser un sucedáneo de un folletín jocosamente frívolo y espumeante. En balde el desventurado autor heroico se avergonzaba, se escondía y trataba de esquivar aquella parte suya. La parte, una vez lo hubo atrapado, no quiso soltar a su presa, y fue él quien tuvo que adaptarse. En consecuencia, fue asemejándose a ella hasta tal punto que, al final de su carrera literaria, ya eran exactamente iguales, él tan heroico como ella. Se convirtió en el producto canijo de su propio heroísmo. Y sólo tenía que andar con mucho cuidado para no cruzarse a menudo con los amigos y compañeros de adolescencia, porque éstos no dejaban de sorprenderse al ver aquella totalidad que se había ajustado tan bien a su parte. y le gritaban: «¡Eh, Bolek! ¿Recuerdas esta uña...? ¿Esta uña...? Bolek, Bolek, Bolek, ¿la uña en aquel prado verde? ¿La uña? Bolek, ¿dónde está la uña?».

Éstas son las razones principales, primordiales y filosóficas que me empujaron a construir una obra sobre la base de distintas partes, considerando la obra como partícula de la obra y tratando al hombre como una unión de las partes, mientras que a la humanidad la concibo como una mezcla de partes y trozos. Pero si alguien me achacara que mi concepción particular, vista de cerca, no es ninguna concepción sino una tontería, una mofa o un camelo, y que yo, en vez de someterme a las reglas severas y los cánones del arte, intento saltármelos a la torera con esta burla, le contestaría que sí, que mi intención es exactamente ésta y no otra. Y a fe, señores, que no dudo en admitir que mi deseo es sustraerme a vuestro Arte, que no soporto, así como sustraerme a vosotros

mismos... , porque tampoco os soporto a vosotros, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y todo vuestro mundo artístico.

Señores, bajo la capa del sol hay círculos más o menos ridículos, más o menos infames, bochornosos y humillantes, y la estupidez tampoco está repartida en todas partes por igual. Así, por ejemplo, los círculos de peluqueros parecen a primera vista más propensos a la estupidez que los de zapateros remendones. Pero lo que pasa en los círculos artísticos del mundo entero bate todos los récords de estupidez e infamia hasta tal punto que lo mínimo que puede hacer una persona más o menos decente y equilibrada es bajar la frente encendida por el rubor ante esa orgía pueril y pretenciosa. ¡Ay, esos cánticos inspirados que nadie escucha! ¡Ay, esos filosofismos de los conocedores y ese entusiasmo en los conciertos y en las tertulias poéticas! ¡Ay, las iniciaciones, valoraciones y discusiones! ¡Ay, los rostros de las personas que declaman o escuchan, concelebrando el misterio de la belleza! ¿En virtud de qué antinomia dolorosa todo lo que hacéis o decís en este terreno se convierte en ridiculez? Cuando durante siglos un círculo va cayendo en una estupidez convulsiva, sin duda se puede llegar a la conclusión de que sus concepciones no corresponden a la realidad y que simplemente se atiborra de falsedades. Estoy seguro, pues, de que vuestras concepciones artísticas han alcanzado la cumbre de la ingenuidad conceptual, y si queréis saber cómo y en qué sentido tendrían que revisarse, os lo puedo decir ahora mismo, pero es menester que agucéis los oídos.

¿Qué desea en el fondo aquel que en los tiempos que corren siente la llamada de la pluma, del pincel o del clarinete? Antes que nada quiere ser artista. Quiere crear Arte. Sueña con saciar a sus conciudadanos y a sí mismo de Belleza, Bondad y Verdad, quiere ser sacerdote y arúspice, quiere obsequiar a la humanidad sedienta con el tesoro de su talento. Y tal vez quiera también poner el talento al servicio de alguna idea o de la Nación. ¡Qué objetivos más sublimes! ¡Qué intenciones más magníficas! ¿Acaso no era este el papel de los Shakespeares y los Chopins? Pero tened en cuenta —y aquí hay gato encerrado— que todavía no sois ni Chopins ni Shakespeares, que aún no os habéis consumado ni como artistas ni como sacerdotes del arte, y que en la fase actual de vuestro desarrollo sois, como máximo, medios Shakespeares y cuartos de Chopins (¡ay, malditas partes!). De ahí que vuestra actitud pretenciosa revele sólo vuestra insuficiencia mezquina y que deis la sensación de querer saltar a empellones al pedestal de un monumento, arriesgando vuestras valiosas y delicadas partes.

Creedme: hay una gran diferencia entre el artista que ya se ha realizado y una pandilla de semi-artistas y cuartos de poetas que se empeñan en realizarse. Y lo

que es apropiado para un artista con el perfil bien definido tiene en vosotros un tono distinto. Pero vosotros, en vez de crearos una concepción a vuestra medida y acorde con vuestra realidad, os disfrazáis de lo que no sois. He aquí la razón por la cual os convertís en aspirantes eternamente ineptos, merecedores a lo sumo de un «aprobado», servidores, imitadores, vasallos y admiradores del Arte, un Arte que os hace esperar en la antesala. En verdad os digo que es terrible ver cómo os esforzáis y cómo fracasáis, y oír cómo cada vez os contestan que todavía no, que aún no del todo, mientras vosotros ¡venga a importunar con una nueva composición!

Es triste ver cómo os afanáis tanto por endosarnos estas composiciones, cómo volvéis a erguir la cabeza con pequeños éxitos horriblosos y de tercera fila, cómo os obsequiáis con cumplidos y organizáis tertulias poéticas, os autoconvencéis y convencéis a los otros para que acepten una vez más el nuevo camuflaje de vuestra ineptitud. ¡Y ni siquiera tenéis fe! consuelo de pensar que lo que escribís o producís significa algo para vosotros mismos. Porque todo esto, repito, no es nada más que una imitación de los grandes maestros, una reproducción, una ilusión prematura de ser valorados, de tener algún precio. Vuestra situación es falsa y, siendo falsa, tiene que dar frutos amargos. Y hasta en vuestros propios círculos crecen la animadversión mutua, el desprecio y la malicia; uno siente desdén por el otro y, sobre todo, por sí mismo; sois una cofradía de auto desdén y un día acabaréis despreciándoos a muerte. En el fondo, ¿a qué se reduce la situación de un escritor de segunda si no a una retahíla de calabazas? La primera calabaza despiadada se la da el lector común que por nada del mundo quiere deleitarse en la lectura de sus obras. La segunda calabaza infame se la da su propia realidad, que no ha conseguido expresar. La tercera calabaza, la más infame de todas y por añadidura acompañada de un puntapié, la recibe del arte en el que ha buscado refugio y que, no obstante, lo menosprecia por inepto e insuficiente. Esto acaba de colmar la medida de la infamia. Aquí comienza el desamparo total. Esto es lo que hace que el escritor de segunda, atrapado por el fuego a discreción de las calabazas, se convierta en el hazmerreír de todo el mundo. En verdad, ¿qué se puede esperar de un hombre que ha recibido tres calabazas consecutivas y cada vez de manera más infame? Un hombre así arreglado, ¿No debería marcharse, esconderse en algún lugar donde no lo vean? ¿Puede ser sana la insuficiencia que, ávida de honores, desfila en pleno día? ¿Cómo queréis que no le dé hipo a la naturaleza?

Pero antes contestadme: ¿opináis que las bergamotas son mejores y más succulentas que las mosqueruelas? ¿O tal vez a éstas les daríais la primacía sobre

aquéllas? ¿Os gusta zampároslas mientras estáis arrellanados cómodamente en una poltrona de mimbre en el mirador? ¡Infamia, señores, infamia, infamia, y más infamia! ¡No soy filósofo ni teórico, no! ¡Hablo de vosotros! Me preocupa vuestra vida, ¿lo comprendéis? ¡Solo lamento vuestra situación personal! ¡No hay manera de librarse! ¡Oh, la imposibilidad de cortar el cordón umbilical que nos une al rechazo humano! Un alma rechazada, una flor nunca olida, unos bombones que querían gustar y no han gustado y una mujer repudiada siempre me han causado un dolor casi físico. Porque no soporto la insatisfacción y cuando me cruzo por la calle con un artista y veo que su existencia se basa en un simple roscó, que cada gesto suyo, su palabra, su fe, su entusiasmo, sus comas, sus ofensas, su orgullo, su piedad y su dolor despiden tufo de un simple y desagradable rechazo, siento un bochorno. Y lo siento no porque le compadezca, sino porque convivo con él y porque sus quimeras me afectan igual que a cualquiera que las tenga presentes. Creedme, ya es hora de estudiar y establecer la posición del escritor de segunda, porque, de lo contrario, todos acabaremos con ganas de vomitar. ¿No es extraño que las personas que se dedican ex profeso a la forma y —podríamos conjeturar— tendrían que ser sensibles al estilo, se resignen sin rechistar a esta situación falsa y pretenciosa? ¿No entendéis que precisamente desde el punto de vista de la forma, del estilo, no hay nada que dé resultados más desastrosos, ya que aquel que se encuentra en una situación artificial, en una posición de baratillo, no es capaz de pronunciar ni una palabra que no sea de baratillo?

Pues, ¿cómo tiene que ser, preguntaréis, nuestra concepción para que podamos expresarnos de acuerdo con nuestra realidad y, al mismo tiempo, hacerla de una manera más soberana? Señores, no entra en vuestras posibilidades transformaros en maestros maduros como si tal cosa, de la noche a la mañana. No obstante, podríais salvar en cierta medida la dignidad alejándoos del Arte que os hace un culito tan molesto. Antes que nada, romped de una vez para siempre con esta palabra: arte, y también con esta otra: artista. Dejad de enlodaros en estas palabras que repetís con una monotonía infinita. ¿Acaso no es cierto que todo el mundo es un poco artista? ¿No es verdad que la humanidad crea arte no solamente sobre el papel o el lienzo, sino también en todos los momentos de la vida cotidiana: cuando una muchacha se adorna el pelo con una flor, cuando en el curso de una conversación se nos escapa sin querer un chiste, cuando nos fundimos en la gama vespertina del claroscuro? ¿Qué es todo esto si no la práctica del arte? ¿Para qué sirve, pues, la división estrambótica y absurda en «artistas» y el resto de la humanidad? ¿No sería más saludable que,

en vez de llamaras orgullosamente artistas, dijerais con sencillez: «Yo quizá me ocupe del arte un poco más que los otros»? Y, además, ¿para qué os sirve todo el culto al arte encerrado en las llamadas «obras»? ¿De dónde habéis sacado la bobada y la falacia de que el hombre admira las obras de arte y que nos desmayamos de placer celestial al escuchar una fuga de Bach? ¿Nunca se os ha ocurrido pensar qué impuro, turbio e inmaduro es el ámbito artístico de la cultura, un ámbito que pretendéis encerrar en vuestra fraseología simplista? El error recurrente que cometéis con ahínco consiste sobre todo en reducir la convivencia del hombre con el arte a la mera emoción artística y en presentar esta convivencia bajo un aspecto extremadamente individualista, como si cada uno de nosotros viviese por su mano. Por su mano o por su pie. Hermético, aislado de los demás. Pero en realidad estamos en presencia de una mezcolanza compuesta de múltiples emociones y de muchas personas que, influyéndose mutuamente, producen una emoción colectiva.

Así pues, cuando un pianista sale al escenario y, aporreando el piano, toca una pieza de Chopin, decís que el hechizo de la música chopiniana en la genial interpretación del genial pianista ha hechizado al público. Pero, a lo mejor, de hecho ninguno de los oyentes ha quedado hechizado. No es descartable que, si no supieran que Chopin era un gran genio y que el pianista también es genial, escucharían esta música con menos fervor. También es posible que si cada uno de ellos, pálido de entusiasmo, aplaude, grita y se retuerce, lo hace porque los demás también se retuercen gritando y lo inducen a creer que experimentan un placer sobrenatural, una sensación del otro mundo, por lo cual su propia emoción comienza a crecer gracias a la levadura ajena. De este modo, puede suceder que, si bien nadie de entre el público de una sala de conciertos se ha maravillado directamente, todos den muestras de admiración por haberse adaptado a sus vecinos. Y sólo cuando todo el mundo ya se haya excitado mutuamente como Dios manda, solo entonces, repito, esta muestra de admiración colectiva acabará emocionando al público, ya que por fuerza nos adaptamos a lo que demostramos. Pero también es cierto que al asistir a aquel concierto realizamos una especie de acto religioso (como si asistiéramos a la Santa Misa), piadosamente arrodillados ante la deidad del arte. Por eso, en este caso concreto nuestra admiración tal vez sería sólo un acto de homenaje y el cumplimiento de una liturgia. Pero ¿quién sabría decir cuánta belleza hay en esta Belleza y qué parte ocupan los procesos histórico-sociológicos? ¡Diré más! Es un hecho bien conocido que la humanidad necesita mitos. Entre los numerosos creadores de mitos escoge a uno o a otro (¿quién, sin embargo,

sabría escrutar y aclarar los derroteros de esta elección?) y he aquí que lo eleva por encima de los demás, comienza a aprendérselo de memoria, descubre a través de él sus secretos y somete los sentimientos a sus criterios. Pero si hubiésemos hecho el mismo hincapié en elevar a otro artista, este también se habría convertido en nuestro Homero. ¿No veis, pues, cuántos factores de lo más diversos y a menudo extra estéticos (la enumeración de los cuales podría prolongarse monótonamente hasta el infinito) conforman la grandeza del artista y de su obra? ¿De veras queréis restringir esta convivencia nuestra con el arte, tan turbia, complicada y difícil, a una frase ingenua que reza: «El poeta canta, inspirado, y el oyente escucha, maravillado»?

Conque, dejad de tratar el arte con miramientos, abandonad, por Dios, todo este sistema que lo hincha y lo ensalza y, en vez de embriagaros con la leyenda, permitid que los hechos os creen. Esto por sí solo debería proporcionaros bastante alivio y abriros a la Realidad. Pero deshaceos al mismo tiempo del temor de que esto os empobrezca y os encoja el espíritu, porque la Realidad es siempre más rica que las ilusiones ingenuas y las ficciones mendaces. Y ahora mismo voy a mostraros qué riquezas os esperan en este nuevo camino.

Es verdad que el arte consiste en el perfeccionamiento de la forma. Pero vosotros, y aquí se manifiesta vuestro segundo error cardinal, os imagináis que el arte consiste en la creación de obras perfectas por lo que a la forma atañe.

Habéis reducido el proceso de crear forma –inconmensurable y común a todos los humanos– a la mera producción de poemas o sinfonías, y ni siquiera habéis sabido captar debidamente y aclarar a los demás qué inmenso papel desempeña la forma en nuestra vida. Ni siquiera en la psicología habéis sabido otorgar a la forma el lugar que le corresponde. Incluso hoy seguís creyendo que los sentimientos, los instintos y las ideas rigen nuestro comportamiento y estaríais dispuestos a considerar la forma como complemento superficial o simple adorno. Y cuando una viuda que sigue el ataúd de su marido se ahoga en llanto como una magdalena, creéis que se ahoga en llanto porque lamenta su pérdida. Cuando un ingeniero, médico o abogado asesina a su mujer, a sus hijos o a un amigo, opináis que se ha dejado arrastrar por los instintos sanguinarios. Y cuando ocurre que un político dice una bobada, lo consideráis bobo, sosteniendo que no dice más que bobadas. Pero en la Realidad las cosas se presentan así: el ser humano no se expresa de manera directa y de acuerdo con su naturaleza, sino por medio de una forma definida, y esta forma, este estilo, esta manera de ser, no provienen sólo de nosotros, sino que nos vienen impuestos desde fuera. Y he aquí por qué la misma persona puede manifestarse

por fuera de modo sabio o necio, sanguinario o angelical, maduro o inmaduro, según el estilo que le pase por la cabeza y en función de su dependencia de la otra gente. Y si los gusanos y los insectos trajinan todo el santo día en pos del alimento, nosotros perseguimos sin cesar la forma. Es por la forma, por el estilo y por nuestra manera de ser por lo que luchamos con otra gente, y cuando tomamos un tranvía, comemos, nos divertimos, descansamos o hacemos negocios, siempre y sin tregua buscamos una forma para deleitarnos en ella o sufrir, adaptarnos a sus exigencias o violarla y hacerla reventar, crearla o bien permitir que ella nos cree a nosotros, amén.

¡Oh, el poder de la Forma! ¡Por ella mueren las naciones! Ella provoca guerras. Ella hace que brote de nosotros algo que nunca nos ha pertenecido. Si la despreciáis, jamás podréis entender la estupidez, el mal y el crimen. Ella rige nuestros reflejos, por más minúsculos que sean. Ella está en los fundamentos de la vida colectiva. Y, no obstante, para vosotros la Forma y el Estilo siguen siendo nociones de orden estrictamente estético, para vosotros el estilo no es más que el estilo sobre el papel, el estilo de vuestros relatos. Señores, ¿quién abofeteará el culito que os atrevéis a mostrar al público al arrodillaros delante del altar del arte? La forma no es para vosotros algo vivo y humano, algo – diría yo – práctico y cotidiano, sino un atributo festivo. Cuando inclináis la cabeza sobre el papel, os olvidáis de vuestra persona y no os importa nada perfeccionar vuestro estilo personal y concreto, sino que cultiváis una estilización abstracta en el vacío. En lugar de poner el arte a vuestro servicio, servís al arte y, con una mansedumbre ovina, le permitís frenar vuestro desarrollo y empujaros hacia el infierno de la indolencia.

¡Mirad ahora qué diferente sería la actitud de aquel que, en vez de saciarse con la fraseología de toda clase de conceptualistas, abarcara el mundo con una mirada fresca, consciente de la insondable importancia que la forma tiene en nuestra vida! Si echara mano de la pluma, no sería ya para ser Artista, sino, verbigracia, para expresar mejor su personalidad y explicársela a los demás, o bien, vista la influencia constante y creativa que las otras almas ejercen sobre la nuestra, para poner un poco de orden en sus adentros y tal vez profundizar y afilar sus relaciones con otra gente. O, por ejemplo, lucharía por conseguir un mundo que considera imprescindible para vivir. Claro que no ahorraría esfuerzos para que su obra atrajera y sedujera a los otros con su aliciente artístico, pero el objetivo principal ya no sería el arte, sino su propia persona. Y digo «propia» y no «ajena», porque ya es hora de que dejéis de consideraros seres superiores que pueden ilustrar, guiar, sublimar, moralizar y dar lecciones a cualquiera. ¿Quién os

garantiza esa superioridad? ¿Dónde está escrito que ya pertenecéis a una esfera superior? ¿Quién os ha nombrado miembros de la aristocracia? ¿Quién os ha dado patente de Madurez? ¡Oh, no! El escritor de quien os estoy hablando no se entregará a la escritura por considerarse maduro, sino precisamente por conocer su inmadurez y saber que todavía no se ha hecho dueño de la forma, que es alguien que se está encaramando, pero que de momento no ha alcanzado la cumbre, alguien que está en el proceso de hacerse a sí mismo, pero que aún no se ha hecho. Y si ocurre que ha escrito una obra chapucera y desmañada, dirá: «¡Perfecto! He escrito una bobada, pero lo cierto es que no firmé con nadie un contrato para suministrar sólo obras sabias y perfectas. He puesto en evidencia mi simpleza y me alegro de ello, porque la mala fe y la severidad humanas que he desencadenado me plasman y me labran recreándome en cierta manera, y así vuelvo a nacer por segunda vez». De ahí que el poeta provisto de una filosofía sana esté tan afianzado en sí mismo que ni la necedad ni la inmadurez le dan miedo o lo incomodan. Puede expresarse y revelarse en toda la magnitud de su indolencia con la cabeza erguida, mientras que vosotros no sois capaces de expresar casi nada, porque el miedo os estrangula la voz.

En este sentido, pues, la reforma que os recomiendo os serviría de alivio. Sin embargo, cabe añadir que sólo un hombre de letras con esta visión de las cosas sería capaz de afrontar el problema que os hace el culito más desagradable de todos. Y el problema que planteo es, tal vez, el más fundamental, el más terrible y el más genial (no dudo en utilizar este término) de todos los problemas de estilo y cultura. Hablando de una manera plástica, expondría así el problema en cuestión: imaginad que un bardo adulto y maduro está creando, cabizbajo, sobre el papel, pero se le ha colgado de la espalda un jovencito, un semi intelectual de medio pelo, una muchachita u otra alma mediocrementemente pánfila y nula, cualquier ser más joven, inferior o más obtuso. Y he aquí que este ser —el jovencito, la muchachita, el semi intelectual o cualquier otro hijo turbio de la opaca subcultura— se echa encima de su alma y tira de ella hacia abajo, la aprieta, la soba con sus manazas y, sujetándola fuertemente, absorbiéndola y chupándola, la rejuvenece mediante su juventud, la salpimenta con su inmadurez y la guisa a su antojo, la rebaja a su nivel y ¡oh, la estrecha entre sus brazos! Pero el creador, en vez de medir sus fuerzas con el invasor, finge no notar nada y —¡qué locura!— cree que poniendo cara de no estar siendo violado evitará la violación. ¿Acaso no es esto lo que os ocurre a todos vosotros, desde los grandes genios hasta los bardos de tercera de un coro suplente? ¿No es cierto que todo ser maduro, superior y más viejo depende de mil maneras diferentes

de seres que se hallan en un grado inferior de la evolución y que esta dependencia lo penetra hasta los tuétanos, hasta tal punto que es posible decir que el más viejo ha sido creado por el más joven? ¿Acaso no tenemos que adaptarnos al lector cuando escribimos y no caemos en la dependencia del interlocutor cuando hablamos? ¿No estamos perdidamente enamorados de la juventud? ¿No nos vemos obligados a luchar por caer en gracia a seres inferiores, por sintonizar con ellos? ¿No tenemos que ceder, ora a su prepotencia, ora a su encanto? ¿Y acaso la dolorosa violación que la semioscura inferioridad perpetra sobre nosotros no es la más fértil de las violaciones? Sin embargo, a despecho de vuestra retórica, por de pronto sólo habéis conseguido esconder la cabeza bajo el ala y vuestra mentalidad didáctico-escolar, saturada de soberbia, no ha sido capaz de darse cuenta de nada. De hecho, mientras os violan sin cesar, hacéis como que no ha pasado nada, porque, ¡oh, vosotros, los maduros, no tenéis tratos sino con los maduros, y vuestra madurez es tan madura que puede confraternizar solo con la madurez!

Ahora bien, si os preocuparais menos del Arte o de educar y perfeccionar a los otros y más de vuestras lamentables personas, nunca os habríais resignado a una violación tan horrible de la Persona, y el poeta, en vez de crear poemas para otro poeta, se habría sentido penetrado y creado desde abajo por unas fuerzas cuya existencia hasta ahora ignoraba. Habría entendido que solo aceptándolas podría librarse de ellas y habría hecho todo lo posible para que en su estilo, en su actitud y en su forma, tanto la artística como la cotidiana, se evidenciara su ligazón con la inferioridad. Ya no se sentiría sólo Padre, sino Padre e Hijo al mismo tiempo, ya no escribiría solo en calidad de sabio, sutil y maduro, sino más pronto en calidad de Sabio incesantemente atontado, Sutil constantemente embrutecido y Maduro continuamente rejuvenecido. ¡Y si, al alejarse por un instante del escritorio, se cruzase por casualidad con un joven o un semi intelectual, ya no le pasaría la mano por el lomo con aire altivo, didáctico y pedagógico, sino que más bien se pondría a gemir y a bramar con un temblor devoto, y tal vez hasta se hincara de hinojos! En vez de huir de la inmadurez y encerrarse en un círculo sublime, entendería que un estilo verdaderamente universal es aquel que sabe abrazar el subdesarrollo con amor. Y esto os conduciría finalmente a una forma tan plagada de creatividad y tan rebosante de poesía que todos y cada uno de vosotros os convertiríais en genios poderosos. ¡Mirad, pues, qué esperanzas y qué perspectivas os depara mi concepción personal y personalista! No obstante, para que sea una concepción al cien por cien creativa y definitiva, tenéis que dar todavía un paso adelante, y este paso

es tan atrevido y decisivo, tan ilimitado en sus posibilidades y tan destructor en sus consecuencias, que mis labios sólo lo mencionarán en voz baja y desde lejos. ¡Ha llegado el momento, ya es la hora, ya ha sonado la campanada de la historia! ¡Intentad superar la forma, libraos de ella! ¡Dejad de identificaros con lo que os determina! ¡Vosotros, los artistas, haced la tentativa de escabulliros de cualquier forma de expresión propia! ¡Desconfiad de vuestras palabras! ¡Poneos en guardia contra vuestra fe y no os fiéis de los sentimientos! ¡Abandonad lo que sois por fuera, y que el miedo a todo tipo de exteriorización os haga temblar como el pajarillo tiembla ante una serpiente!

Efectivamente (aunque dudo si hoy mis labios pueden mencionarlo), es erróneo el postulado según el cual el hombre tiene que ser definido, es decir inamovible en sus ideas, categórico en sus declaraciones, incuestionable en su ideología, decidido en sus gustos, responsable de sus palabras y sus hechos y afianzado de una vez para siempre en su modo de vivir. Pero analizad de cerca la naturaleza quimérica de este postulado. Nuestro hábitat es la perpetua inmadurez. Todo lo que hoy pensamos y sentimos inevitablemente será una bobada para nuestros bisnietos. Es mejor, pues, reconocer hoy mismo esta porción de bobada que el transcurso del tiempo nos proporcionará inapelablemente... La fuerza que os constriñe a una definición prematura no es, como creéis, una fuerza del todo humana. En poco tiempo no daremos cuenta de que lo más importante no es ni morir por ideas, estilos, tesis, consignas o creencias, ni tampoco afianzarse o encerrarse en ellos, sino algo muy diferente: dar un paso adelante para ponernos a distancia de todo lo que nos ocurre sin cesar.

Retirada. Presiento (pero no sé si ya lo pueden confesar mis labios) que muy pronto llegará el momento de la Retirada General. El hijo de la tierra comprenderá que ya no se expresa de acuerdo con su naturaleza más profunda, sino siempre y exclusivamente en una forma artificial e impuesta con dolor desde fuera, ya por la gente, ya por las circunstancias. Y empezará a tener miedo de esta forma suya y a avergonzarse de ella, al igual que hasta ahora la ha idolatrado y la ha tenido a mucha honra. Muy pronto comenzaremos a temer a nuestras personas y nuestras personalidades, porque veremos con claridad que no son del todo nuestras. ¡En absoluto! Y en vez de bramar: “Yo creo en esto, yo siento aquello, yo soy así, yo lo defiendo”, diremos humildemente: «Me hace creer, me hace sentir, me ha hecho decir, hacer, pensar». El vate despreciará su canto. El adalid se estremecerá ante sus propias órdenes, el sacerdote se asustará del altar y la madre inculcará a su hijo no sólo los principios, sino también la capacidad de infringirlos para que no lo ahoguen.

Será un camino largo y difícil. Porque hoy en día tanto los individuos como las naciones enteras saben administrar bastante bien su vida psíquica y no les resulta ajena la capacidad de producir estilos, creencias, principios y sentimientos a su libre albedrío y de acuerdo con lo que les dictan los intereses del momento, pero no saben vivir sin estilo. Todavía no sabemos cómo defender nuestra frescura más profunda ante el Satanás del orden. Es imprescindible hacer grandes descubrimientos y asestar con la mano blanducha del hombre golpes poderosos contra la coraza de acero de la Forma. Cabe tener una astucia inaudita, una gran honestidad de pensamiento y una inteligencia enormemente aguda para que el hombre huya de su propia rigidez y consiga que, en sus adentros, la forma y la informidad, la ley y la anarquía, la madurez y la santa y eterna inmadurez sean compatibles. Pero antes de que llegue este momento, decidme: según vuestra opinión, ¿son las bergamotas mejores que las mosqueruelas? ¿Os gusta zampáoslas mientras estáis repantigados en una poltrona de mimbre del mirador, o tal vez preferiréis entregaros a este placer a la sombra de un árbol, cuando una brisa suave y dulce refresca las partes de vuestro cuerpo? Os hago esta pregunta sintiéndome plenamente responsable de mis palabras, con gran seriedad y el máximo respeto por todas vuestras partes sin excepción, porque sé que formáis parte de la Humanidad, de la cual yo también soy parte, y que participáis parcialmente en una parte de una parte de algo que, a su vez, es también una parte, y de la que yo también soy parcialmente una parte, junto con todas las partículas y partes de la parte de la parte... ¡Socorro! ¡Ay, malditas partes! ¡Ay, partes sanguinarias y terribles! ¡Habéis vuelto a pillarme! ¡No hay modo de huir de vosotras! ¡Ay, dónde encontraré cobijo, qué haré? ¡Ay, basta, basta, basta! Acabemos esta parte del libro y pasemos lo más pronto posible a la siguiente, y juro que en el capítulo que viene ya no habrá partes, porque me desembarazaré de ellas, las expulsaré, las arrojaré fuera, mientras que yo me quedaré dentro (por lo menos, parcialmente) sin partes.

Acerca de Carta a los Ferdurdurkistas

Este texto fue escrito en 1947 por Gombrowicz para ser publicado en la revista polaca *Noticias literarias* (*Nowiny Literackie*) dirigida por el escritor y poeta Jaroslaw Iwaszkiewicz. Entre 1939 y 1945, es decir, durante la Segunda Guerra, María

y Teresa, las hijas adolescentes de este intelectual, habían hecho de la novela *Ferdydurke* (1937) su lectura favorita, aun cuando durante la ocupación alemana era literatura prohibida. El padre cuenta que las chicas habían fundado una sociedad, el Círculo de Auténtica Inteligencia, y que habían nombrado a Gombrowicz su presidente honorario. Esta carta es un llamado de atención dirigido a los jóvenes escritores polacos para que abandonen la imitación literaria del pasado o del presente europeo, a la búsqueda de una voz propia.

CARTA A LOS FERDYDURKISTAS

Si alguno de entre vosotros aún respira, ferdydurkistas, que no desespere porque yo no he muerto. Un tanto alejado y aislado arrastro una existencia dudosa y marginal allí donde América hunde su dedo entre océanos. Tal vez fuera mejor correr un tupido velo sobre mis actividades durante todos estos últimos años: mi maldita atracción por la botella me ha condenado a la borrachigrafía y a la burbuja, borracho como un polaco, merodeador y descarriado, he ido a tientas, rodeado de “amigos” ambiguos, sacudido por un interminable hipo de arcadas espirituosas, babeado dulcemente bajo la mesa, abarcando con la mirada imbécil un cielo más imbécil aún, sacándoles, a fuerza de bajezas, viles sumas de dinero a empleadillos igualmente viles. Cualquiera se me podía sentar en la cara. En este clima cálido y ligeramente húmedo, el árbol de mi naturaleza ha hecho crecer en mí brotes inesperados y altamente sospechosos, ante el espanto y la estupefacción de quienes me conocían... A pesar de ello, ferdydurkistas, no desesperéis. Porque he aquí que la razón despierta de nuevo, amortajada por una montaña de estupideces, al tiempo que la mirada vidriosa empieza a brillar con nueva y penetrante luz. Este cadáver no está muerto y muy pronto nuevas melodías, hasta ahora desconocidas, van a llegar a vuestros oídos.

No, no vais a leer en la prensa que se publica en Polonia mis novelas y mi correspondencia: eso no serviría de nada. Estoy, respecto de la estética contemporánea, en un desacuerdo tan apasionado y esencial, que esa disputa no podría ser arreglada con unas pocas palabras; por otra parte, no deseo deshonorarme uniendo mi voz a un coro que, en mi opinión, desafina. Llegará la hora en la que la jauría de mis escritos, liberada de su trailla, se lanzará contra esas duplicidades e imposturas, como los perros contra una res cebada. Entonces se sabrá quién es el loco, el estúpido, el snob, el charlatán; yo, o mis numerosos y solemnes enemigos. Pero todavía no. Antes debo terminar lo que he empezado. Tened paciencia pues, fieles de san Ferdydurke. Reconozcamos que la vida nos ha propinado una buena paliza. Nuestra dignidad por los suelos

y nuestra casa... destruida mientras una sonrisa idiota deformaba nuestros labios ensangrentados. Pero todo eso ha terminado y hoy iniciamos una nueva creación. Que esa creación sea única y verdadera, no una miserable imitación, una firma gratuita, una simple forma de hablar sin decir nada, sino un verdadero trabajo del espíritu a la búsqueda de su expresión. Creedme: por raro o incluso loco que yo sea, y aunque en verdad haya caído en una extraña frivolidad, al menos veo muy claro y sé que debemos abrir nuevos horizontes.

Me atrevo a afirmar que si no resolvemos por nuestra propia cuenta toda la serie de oscuros problemas que surgen a lo largo de nuestra evolución, nunca se dejará oír la voz de un polaco en este vasto mundo y frente a la naturaleza, con la fuerza y la independencia necesarias: restará para siempre una voz penetrante e incierta, apagada o demasiado chillona, endeble y confusa como sí, oh, como si estuviese entre los dientes un pedazo de tela... Y ya podéis fundar escuelas y más escuelas, y hacer que el país entero florezca de automóviles, ya podéis, desechando rancios prejuicios, gustar de los placeres idílicos de la fraternidad universal, porque, os lo digo yo, a menos que resolváis esos problemas, vuestra voz no será nunca realmente grave y certera, franca y decisiva, frente al mundo y frente a la naturaleza hostil.

Eso es la tarea de la literatura polaca, pues así no temería medirse con el resto de la literatura mundial. Pero no encontraréis la clave de esos problemas, de esas vergonzosas enfermedades de nuestra vida y de nuestra forma de ser en los libros de antaño (porque nuestra literatura se desenvolvía al margen de nuestro destino) ni en los demás países, sino únicamente en vuestra conciencia. Yo soy un asno vapuleado y, por si fuera poco, un cobarde. Y, que Dios me perdone, un niño. Pero hay en mí un orgullo infernal y, arrebatado de ese orgullo, me lanzaré contra los más duros obstáculos.

No desesperéis pues. Reconfortaos con la idea de que, muy pronto, la nave de Ferdurdurke pondrá proa a las costas españolas (veintiséis personas se afanan en la traducción de ese santo e inmaculado libro) y partirá después a la conquista de las riberas francesa e inglesa, tirando con todas sus piezas a los boquiabiertos indígenas. Combates orgullosos y atroces, luchas espantosas. Tendré que someter de nuevo mi espalda, duramente castigada, a la fustigación pública y de nuevo será dicho que soy un loco ridículo y que vosotros, ferdurdurkistas, creéis en un falso profeta. Pero, antes o después, derrumbará los muros resquebrajados de la vieja Jericó el sonido triunfal de trompetas auténticamente vivas. Porque (y con ello os revelo un secreto) el ferdurdurkismo no es más que la voluntad

de creación, y ferdidurkista es todo aquel que exige que el Arte sea *Creado*. No desesperéis pues.

Acerca de *Un perrito blanco lanudo y bien alimentado*

Así se llama el artículo de fondo de “*Aurora*”, *revista de la resistencia*, revista literaria de solamente 4 páginas que Gombrowicz publica en 1947 poco después de comprobar el fracaso editorial de *Ferdydurke*. El título hace referencia a Victoria Ocampo, directora de *Sur*. Hay que recordar que la tirada fue de solamente 100 ejemplares, de modo que difícilmente la hayan leído los escritores allí aludidos, como Arturo Capdevila, Enrique Larreta, Jorge Luis Borges, Leónidas Barletta y la propia Ocampo.

UN PERRITO BLANCO LANUDO Y BIEN ALIMENTADO

¿Qué aspecto ofrece el campo de la literatura? ¿Sería de nuestra parte un exceso de atrevimiento decir que el campo, a pesar de tantos y tan excelsos talentos, resulta algo aburrido? Es verdad que todos funcionan y se sabe que Borges publicará un nuevo libro de altos quilates, Capdevila un volumen de romances y Larreta una manzana. Pero no hay vida. Todos estos hombres no son hombres sino meras abstracciones o, mejor dicho, muy talentosas y capacitadas fábricas. ¿Acaso se puede exigir de Capdevila que sea Capdevila cuando Capdevila además de ser Capdevila es también Doctor y Profesor y Poeta y, por añadidura, redactor de *La Prensa*? ¿Acaso Larreta puede ser Larreta, así como un diamante es sólo diamante, cuando Larreta tiene que ser un monumento de clásica casticidad? Borges ya se ha vuelto demasiado borgiano y, francamente, Barletta nos resulta demasiado Barletta.

Todo esto es monótono. Es cosa rara hasta qué punto el pueblo no se parece a su Literatura. ¿Cómo es que el pueblo se atreve a ser tan insolente? ¿Por qué la gente no es metafísicamente asirio-babilónica como Borges, monumentalmente castiza como Larreta, y orientalmente árabe como Capdevila? ¿Por qué al tonto pueblo le gusta la palabra directa y ágil mientras su Literatura a menudo se deleita con un Verbo ornamental, retórico, rebuscado y un tanto estéril? ¿Por qué será que un inculto vendedor de diarios se permite expresarse con más soberanía, originalidad y belleza que todas las revistas que vende junto con todas las personas cultas que las compran? Si esto sigue así habrá que formar otra Academia de Letras compuesta de analfabetos, porque no cabe duda de que son

ellos los que hacen una literatura más vital. Pero si los incultos se expresan mejor que los cultos, si a medida que trepamos en la pirámide social, tanto más se deja sentir una parálisis general, esto significa que algo anda mal en esa cultura. Si en privado somos ingeniosos, creadores y llenos de chispa, mientras en público nuestra voz sufre un leve apagamiento, esto prueba que nuestro estilo público está por debajo de nuestro estilo privado. En casa somos vitales porque somos nosotros mismos, pero en público ocultamos nuestras verdades internas y nos convertimos en voceros de la Abstracción. Debemos, pues, comprender que nuestro estilo público es malo y como leones, tigres y águilas irrumpir sin timidez, ni miedo, ni cálculo, en este solemne recinto oficial que nos inspira demasiado respeto. ¡Así lo proclama el Comité de la Resistencia!

CBIAMOS UN PERRO NEGRO MORDEDOR POR DOS VIEJOS

De vez en cuando hace falta una pequeña revisión. ¿Has pensado durante toda tu vida que hay que ser culto, instruido y bien educado? Bueno ¿por qué no pruebas y te vuelves un poco menos culto y más espontáneo? ¿Declamabas hasta hoy grandes aforismos sobre el Arte, hacías versos estetizantes, corrías a las exposiciones y admirabas a Rainer María Rilke? ¿Por qué no dejas en paz a Rilke por un tiempo para ocuparte de tus propios asuntos y ver más de cerca cuál es tu propia problemática? ¿Te inspiraba siempre el mayor respeto la Poesía, el Arte, la Literatura, la Filología, la Ideología, Europa, la Ciudad Luz, la Erudición y todas las demás mayúsculas? Puedes, para cambiar un poco, olvidarte de las mayúsculas y empezar a hablar con minúsculas. Con tanto respeto nunca llegarás a ser creador de tu cultura y siempre tendrás que adaptarte a moldes ajenos. Nosotros, el Comité, no te incitamos al salvajismo, sino deseamos liberar en ti el Espíritu de la Creación para que sientas un goce divino y una alegría sin límites. Nosotros, el Comité, no nos consideramos genios, ni sabios, y no te hablamos desde arriba sino desde abajo, es decir, del sótano. Si quieres juntarte con nosotros tanto mejor y si no, igual, porque nos bastamos a nosotros mismos y no te necesitamos para llevar una vida noble, creadora, interesante y desinteresada, repleta de luz y de dicha.

LINDAS Y GORDAS PULGAS CON DOS PERROS Y UNA PERRA

TELEGRAMA: Me adhiero con entusiasmo pero en el subsuelo porque en planta baja soy neouniversalista, en el primer piso Nominalista y en el segundo Kierkegardista punto Jean Paul Sartre de medida para caballeros.

TELEGRAMA: Adhesión incondicional en sótano porque en planta baja Salón Compra Venta, en primero Pizzería Intelectual de Lujo y en segundo Salón

Cosmético-Poética punto Narciso Vulgarfino comerciante en Finuras y Delicadezas.

PERROS ORDINARIOS SIN RAZA PARA UN ACUARIUM

La nueva florencia. Uno de los más destacados maestros del Colegio Superior Francés, André Maurois, vino a visitar a sus Alumnos. Los Alumnos corrieron a rendir homenaje y con cuerpos vestidos de frac adornaban todos los lugares donde aparecía el viejo y muy merecedor cuerpo del Maestro. El Maestro fue muy bondadoso y dio una buena calificación a Borges. «Consignó su juicio elogioso para un cuento de J. L. Borges, que había leído recientemente» (La Prensa). Otro periódico dijo: «Buenos Aires se convierte en una nueva Florencia porque dos académicos franceses la visitan a la vez».

A pesar de los elevados discursos sobre la Ciudad Luz y el Inmortal Corazón de Francia, el asunto nos parece muy poco espiritual. Notamos aquí un rasgo de insano sensualismo. ¿Para qué tuvieron Maurois y Duhamel que traer hacia nosotros sus físicos, ya no tan frescos, si tenemos el supremo placer de convivir con sus almas, siempre jóvenes, en sus libros? No se ven bien las razones por las cuales era necesario exponer estos cuerpos a la vista del público, hacerlos comer y beber, llevarlos de paseo y obligarlos a pronunciar charlas bastante flojas. Tampoco se comprende por qué aglomerar alrededor tantos otros cuerpos. Para fustigar debidamente tanto y tan pernicioso fiscalismo EL COMITÉ DE LA RESISTENCIA tiene el honor de presentar el siguiente sencillo espectáculo:

El Banquete

(La escena representa Un Banquete. Personajes: El Orador y el Público)

EL ORADOR: *l'éternel sourire dans lequel la grace et l'intelligence...* (y se quita la corbata).

EL PÚBLICO: algo extrañado.

EL ORADOR: *la clarte de la pensee et l'insuperable esprit de la mesure...* (y se quita los zapatos).

EL PÚBLICO: más extrañado.

EL ORADOR: *l'elegance exquise et le charme...* (y se quita el saco)

EL PÚBLICO: muy extrañado.

EL ORADOR: *la distinction, le tact et la finesse unies au bon gout...* (y se quita los pantalones).

EL PÚBLICO: se levanta.

EL ORADOR: *la cravate, le veston, le bottines et les pantalons...* (y se quita todo lo demás).

Telón.

UN PERRO AMARILLO FOFO Y NUEVO

La piadosa florencia. A nosotros Francia nos encanta; palabra ¡nos gusta París! Pero ya no podemos soportar ese eterno culto a la Madurez ajena cuyos sacrílegos ritos nos colocan siempre DE RODILLAS. Antes de cruzar las espadas con la Suma Sacerdotisa del culto inmaduro de la Madurez, Victoria Ocampo, que nos sea permitido tributarle un cortés saludo. Victoria Ocampo es inteligente y tiene personalidad, ¡Viva Victoria Ocampo!

Empero esta poderosa Dama Mundana, esta alma violenta y apasionada, bañada en ignotas infinitas soberbias, indescriptibles y sangrientos lujos del Medioevo Suramericano, por un indescriptible Misterio de su Iglesia Interna se convierte en una niña temblorosa cuando se enfrenta con lo que ella misma llama «Valéry y Francia». ¡Muera Victoria Ocampo! Vedla como se esquivo, se aniquila, se inmaduriza ante Valéry. «Valéry me había deslumbrado y sofocado». «Qué emoción la de ver tantos nombres conocidos delante de los platos aún vacíos. ¡Qué oportunidad inaudita para una sudamericana –cactus en maceta– que cree en la literatura religiosamente». «Yo veía en él el más perfecto símbolo de Europa, de su preeminencia, de su cultura, de su hechizo, de su calidad, de su exactitud soberana». En vano se defiende: «Nunca sabrá él todas las energías que yo desplegaba para resistir el poderoso sopro...» Y toma todo muy a lo trágico: «Su cortesía con las mujeres me daba vértigo».

SE BUSCA UN PERRO GRANDE PARA ACHICARLO

¿Es este, pues, el tono de una Ocampo y, más aún, de una Victoria Ocampo, ante uno de los innumerables genios franceses? Pero chiquilla, aunque no fueses Victoria sino la más humilde y más inmadura de las hermosas hijas de esta tierra, no te conviene arrodillarte ante nadie fuera de Nuestro Señor Jesucristo. Levántate y mira a tu alrededor con más serenidad. Ese asunto de la inmadurez americana y de la madurez europea está ya muy gastado. Ni América es tan inmadura, ni Europa es tan madura. El que quiere conseguir la soberanía espiritual frente a las personas y culturas mayores debe comprender primero: que los mayores también son inmaduros aunque en distinto plano; segundo: que

nos conviene apoyarnos firmemente sobre nuestra propia realidad. Sobre estas dos verdades, como sobre dos pilares, se basará de ahora en adelante la política Intercontinental de nuestro discreto pero eficaz Comité de Resistencia.

CLARITA FRENTE A LA PERRA VIDA

Cuando te digan algo nunca digas «eso ya fue dicho». Es de pésimo gusto y denota una mentalidad pretenciosa de foxterrier de moda con afanes de erudición y una sed incurable de una originalidad enfermiza. Las personas que tienen algo que decir nunca se preguntan si ya fue dicho.

Salpicar notas con citas es una tonta costumbre. No busques nunca otra autoridad, sino la de tu propia convicción. Acostúmbrate a hablar en tu propio nombre sin ocultarte cobardemente como un chihuahua entre las piernas de Huxley, Marx o Shelley. ¡Perritos, no sean perritos entre comillas!

UN PERRO LINDO Y GRANDE CON CACHORROS Y DOS PERRAS

Otra costumbre muy aburrida es la de la excesiva Responsabilidad por la Palabra. Fíjense en lo que le ocurrió al escritor Hipólito Alonso Pereiro, cuyos lemas inquebrantables eran: Método, Lógica y sobre todo, Responsabilidad. Estaba escribiendo a máquina la primera frase de su novela «el mucamo preguntó a matilde si había ordenado llamar el coche y ella quiso contestarle pero...» mas en vez de «pero» por un simple error salió «perro»... Otro literato con menos fuerza de carácter hubiese sencillamente corregido el error; no así Pereiro quien, consciente de su alta misión, no vaciló en aceptar la plena responsabilidad por la palabra. «...Quiso contestarle perro» –prosiguió– «y así pues le contestó. –¡Perro! –Gritó– ¡insolente perro!» Y con el infalible Método que le caracterizaba, el Escritor estructuró en seguida la respuesta del mucamo... «sí yo soy un perro, entonces usted, señora, es una perra». Mas, desgraciadamente, por un nuevo error del teclado de la máquina en vez de «perra» escribió «pera» y el Creador de nuevo no titubeó en afrontar con la cabeza erguida la terrible realidad y sacar del hecho las debidas consecuencias. «Sí, pera perra, es decir perra pera es usted para mí, señora, porque sepa que me gusta la bruta (¡desgraciado! Quiso escribir «la fruta», ¡pero ya era demasiado tarde!) ¡¿Ah, ah, ah, soy bruta?! Que me muerda... (¡infeliz! Era «muer»)» –¿Morderte? ¡Con pusto! –¡Infame! ¡Sos coco! ¡La coca cola es usted! –¡Lococo! ¡¡Cococo!! Cococococo!! Xcteiugbjndloemxevgzy % 35 muhsfeytrbolpitiu... ya veis a qué conduce la excesiva responsabilidad por la palabra.

MUCHOS PERROS CON MUCHAS PERRAS EN MUCHAS PERRERAS

La novela del comité, titulada «gusto y disgusto». El joven poeta eugenio estaba parado frente a la pizzería «las cuartetos» cuando de repente un ser horroroso se acercó a él. —¡Ja, ja, ja! ¿No me reconoces? Soy tu tío Enrique (y se comió unas moscas) —¡me gusta! —Gritó gozoso, goloso, saltando y chillando. —¿Te gusta? (Y con su larga lengua lamió una papa (xxx) podrida). Horripilado el joven retrocedió. Ah, no en vano se decía vulgarmente en la familia que el tío era un «chupamedias»... pero ¿esa desaforada gula por lo repugnante? ¿esa depravación de los sentidos? —¡Ja, ja, ja! —Gritaba mientras tanto Enrique, —¡qué lindos zapatos tiene aquél viejo acatarrado! Me gustan porque presiento en ellos pies sucios (y los lamió). ¡Qué horror! —Pero... pero... —dijo el tío con voz dudosa, dulzona, acercándose y mirando al joven con la punta de su lengua a través de los dientes sucios y podridos. —Tengo dos entradas. ¿Quieres ir al teatro? —¿A qué teatro?— Preguntó el joven. (Continuará).

DOS PERROS BIEN ALIMENTADOS EN ESTADO DE DESCOMPOSICIÓN

Palabra final: Si has perdido la sensibilidad para las verdades frescas y sencillas, si te falta el sentido del humor y de la poesía y no sabes divertirte con los perros como un niño, no leas, te lo rogamos, nuestra Revista. Pero a lo mejor también se te escapa la profunda seriedad de esta bella *Aurora* que sólo finge ser ingenua... por ser muy pequeña. Hazla crecer y verás entonces con qué ímpetu (tibio y discreto) se abalanzará sobre tus demonios. No digas que éstas son macanas, metiéndote el dedo en la nariz con aire de superioridad y suficiencia. Tienes que saber que el Comité mandó a pasear su inteligente perrita para palpar el ambiente y comprobar cómo vas a reaccionar frente a un Espíritu bienhechor y nuevo. Sólo por casualidad y por gusto hemos empezado con París y Victoria Ocampo, pues del mismo modo podríamos empezar con Barletta y su Teatro del Pueblo. Debes leer en estas dos páginas más de lo que está escrito... y tratar de reconstruir el esqueleto de nuestro perro a base de este hueso que te regalamos.

Acerca de *Cuanto más inteligente se es, más estúpido*

Este texto es un fragmento del *Diario* de Gombrowicz escrito a fines de 1966. El propio Gombrowicz lo resumió para que, a modo de manifiesto, forme parte de un número monográfico de la revista *L'Arc*, dedicada al pintor y escultor Jean

Dubuffet. A partir del pedido de colaboración en 1969, entre ambos surgió una amistad epistolar que se interrumpió con la muerte de Gombrowicz.

CUANTO MÁS INTELIGENTE SE ES, MÁS ESTÚPIDO

Finalmente, me veo obligado a definir (pues estoy viendo que si yo no lo hago nadie lo hará en mi lugar) el principal problema de nuestro tiempo, el que domina todo el pensamiento occidental. El problema no es la Historia, ni la Existencia, ni la Praxis, ni la Estructura, ni la Epistemología, ni el Cogito, ni la Psique, ni cualquiera de los muchos problemas que han invadido el campo de nuestra visión. El problema principal es: **Cuanto más inteligente se es, más estúpido.** Lo recojo de nuevo aunque ya me haya ocupado de él en otras ocasiones. La estupidez que me aqueja –cada vez más fuerte, de forma cada vez más humillante-, la imbecilidad que me oprime y que me atormenta, ha aumentado desde que me he acercado a París, la ciudad más “estupidizante” de todas las ciudades. No creo ser su única víctima; me parece que ninguno de cuantos toman parte en la gigantesca marcha de la conciencia contemporánea ha podido escapar a la emboscada que la imbecilidad les tiende. ..Yo me he preguntado, y continúo haciéndolo, cómo podría definirse una ley que expresase sucintamente la peculiar situación del Espíritu europeo. La única que veo **Cuanto más inteligente se es, más estúpido.**

Sí. Y no hablo aquí de un cierto contingente de estupidez que todavía no ha sido sobrepasado: la evolución traerá, antes o después, su desaparición. Me refiero más bien a la estupidez que va a la par con la inteligencia y que crece con ella. ¡Ved todos esos festines del intelecto! ¡Esos refinamientos! ¡Esas concepciones! ¡Esos descubrimientos! ¡Esas perspectivas! ¡Esas publicaciones! ¡Congresos! ¡Discusiones! ¡Institutos! ¡Universidades! ¡Qué doctos somos y, sin embargo, qué estúpidos!

Me creo en la obligación de advertir que formulo la ley *cuanta más inteligencia, mayor estupidez* sin el menor ánimo de bromear. Así es, de verdad... Pero en cuanto a la esencia misma de la cosa, se podría hablar de una relación inversamente proporcional, porque a la cada vez más noble calidad del intelecto corresponde una categoría de imbecilidad cada vez más despreciable y vulgar, la idiotéz escapa a los instrumentos cada vez más sutiles del control intelectual... nuestro cerebro está demasiado refinado para poder defenderse contra tan imbécil imbecilidad. La tontería del pensamiento occidental es tan gigantesca que llega a ser inconmensurable.

A título de ejemplo me permitiré indicarla estupidez concerniente a nuestro sistema de comunicaciones, cada día más próspero. Todo el mundo reconocerá que dicho sistema ha sido magníficamente desarrollado últimamente. El refinamiento del lenguaje en nuestros discursos serios es digno de admiración. Pero el exceso de riqueza lleva consigo la fatiga de la atención de tal forma que al aumento de precisión corresponde un exceso de distracción. Resultado: la creciente comprensión queda sustituida por un malentendido creciente. Por otra parte entran en juego vulgares complicaciones. Porque un crítico (detengámonos en este ejemplo) es, ciertamente, docto, está atiborrado de lecturas y muy informado, pero está igualmente ocupado, atareado, abrumado, agotado. Se deja caer en un estreno cualquiera para ver una pieza cualquiera y fabricar sobre la marcha, después de haberla visto una sola vez, una crítica cualquiera que a fin de cuentas será profunda y superficial, conseguida y fracasada. Y, *hélas*, no se comprende muy bien cómo sería capaz el pensamiento occidental de resolver estas contradicciones en su sistema de comunicación, porque ni siquiera está en condiciones de tomar conciencia, ya que se realizan a un nivel demasiado bajo... Nuestra impotencia ante la estupidez más hiriente es el síntoma más característico de nuestro tiempo.

Cierta dama me contaba hace algún tiempo cómo mientras ella estaba tomando el té en familia, había llegado su tío Simón. ¿Pero qué me dices?, le pregunté, ¡si tu tío Simón hace cinco años que está en el cementerio! Precisamente, me contestó, venía del cementerio con el mismo traje que le pusimos para enterrarlo, nos saludó, charló con nosotros sobre la próxima cosecha y después volvió al cementerio. —¿Y cómo es que no pudisteis reaccionar?... —Qué podríamos hacer nosotros, enfrentados a tal *insolencia*...

He aquí porqué el pensamiento occidental es incapaz de reaccionar: tiene que vérselas con una estupidez demasiado insolente.

Dejemos las estupideces de nuestro sistema de comunicación. Echémosle una mirada a la guirnalda de tontería que orla nuestra erudición.

¡Es escandaloso que la gente no haya encontrado aún el lenguaje para expresar su ignorancia! Eso es lo que les obliga a estar siempre expresando únicamente lo que saben, “su conocimiento del tema”.

Cuando se instalan en una tribuna y toman la palabra, no hay nada que hacer: deben saber, no les está permitido no saber, o saber aproximadamente, no pueden indicar, ni siquiera con un gesto o por un guiño de ojo que su sabiduría está llena de lagunas y que sólo sirve para la ocasión.

En el curso de las discusiones que agitan el pensamiento occidental no oiréis

jamás elevarse una voz para decir “Yo no sé muy bien... desconozco por completo... no he leído muy bien... ¿quién podría recordarlo todo?... No hay tiempo para leer... sé un poco de eso, sí, pero no mucho...”. ¡Y sin embargo, sería preciso empezar por ahí! ¿Pero quién se atrevería a empezar? ¡Podrían arriesgarse tal vez, pero todos al mismo tiempo, después de haber empeñado su palabra de honor!

El Pensamiento Occidental es pues, desconfiado. Cierra los ojos a lo feo.

Cuando, no hace mucho, un eminente filósofo rindió visita a otro eminente filósofo, dije: “Bueno, al menos podrán charlar a sus anchas de filosofía”. “Por el contrario, me dijo alguien que está muy informado, ni siquiera les faltará la discreción de verificar mutuamente sus lecturas”.

La forma de transmitir el pensamiento no ha cambiado desde Gutenberg, es el mismo concepto de palabras sobre un papel. ¡Y ese cortejo ha llegado ya hasta el sol! ¿Por qué no gritar que el sol es inalcanzable?

Las facultades de ciencias humanas se resquebrajan bajo el peso de la profunda estupidez doctoral. Delenda est Cartago. (*Cartago debe ser destruida*) ¡Liquidemos! ¿Y qué puedo hacer yo?

¡Estoy en el ajo!

Desde que ejerzo la literatura, siempre he tenido que destruir a alguien para salvarme a mí mismo. Si en *Ferdynurke* me he acogido a la crítica, ha sido por eliminarme del juego, para estar a un lado. Mis agresiones contra los poetas y contra los pintores también estaban dictadas por la necesidad de ponerme a un lado. Me moría de vergüenza sólo de pensar que algún día también yo sería un “artista” como ellos, que me convertiría en ciudadano de esa ridícula república de almas cándidas, un engranaje de esa máquina horrible, un miembro del clan. ¡Por nada del mundo!

¿Pero, qué hacer? Una cosa segura: mi repulsa encontrará editores, comentaristas y lectores, y será fácilmente asimilada por el mecanismo. No hay nadie que siendo consciente de lo absurdo del sistema, no sea, a pesar de todo, una pieza integrante. Tal vez sea precisa más astucia para destruirlo... o quizás ingenuidad, simplicidad de alma... En absoluto. ¿La candidez premeditada? ¡No! ¿Qué medios serían precisos para evitarlos! No, yo no puedo comprometerme. Carezco de suficientes fuerzas. Y tampoco tengo tiempo.

Cuando leo

Cuando escribo

Cuando participo

Cuando actúo

En todas partes y siempre, caigo bajo la ley
Cuanto más inteligente se es,
Más estúpido

Y bien, es curioso: cuanto más tiende nuestro espíritu a través de los siglos a liberarse de la estupidez y a dominarla, más parece pegarse la estupidez a la inteligencia de los hombres. La misma composición de la humanidad asegura a la imbecilidad un papel de primera importancia. La humanidad se compone de hombres, mujeres, jóvenes y niños: con solo eso ya estamos condenados a una eterna oscilación entre el desarrollo y el subdesarrollo, reinando la estupidez en cada generación. ¿Pero no es necesaria a la vida, es que sin ella se prestarían las mujeres a tener niños, sería posible sin la estupidez obligar a aceptar las órdenes o imponer la obediencia y el trabajo mecánico? ¿Los ferrocarriles, los despachos, las fábricas, podrían trabajar si no estuviesen tal lubricante en todos sus engranajes? ¿Y sería soportable la misma muerte sin la ligereza o la más estúpida frivolidad?

¿La condición humana? El esfuerzo del pensamiento por purificarse de la estupidez está en contradicción con la organización interna del género humano: sería preciso más bien hablar de división del trabajo, expresando unos la superioridad de su conciencia y los otros su inferioridad.

Acerca de *Yo y mi doble*

Este texto es el único de este capítulo que no es ni una nota periodística, una conferencia o un manifiesto sino una ficción, un cuento escrito por Gombrowicz, poco conocido en su versión en castellano, al cual se alude en este libro al abordar los tópicos del doble y el sueño. Trata acerca de un hombre que comprende que ha llegado a viejo y que siente la nostalgia de su propia belleza perdida. Una vez que se ve a sí mismo en un fantástico desdoblamiento, el miedo a asumir su yo lo hace aceptar la vulgaridad de una vida sin poesía. Junto a la juventud y la belleza, otros temas recurrentes de Gombrowicz asoman en esta narración, como los valores del patriotismo y la humanidad enfrentados con la noción de individualidad. En 2009, la actriz Hanna Schygulla interpretó este texto en un cortometraje que se llamó *Moi et mon doublé*, dirigido por ella misma, en coproducción franco-italiana.

YO Y MI DOBLE

¡Dulcinea de mis primeros días, soy tuyo de nuevo! Sin duda, todos conocen ese estado de ánimo que se siente al despertar cuando, dormido, uno ha soñado con la juventud. Te frota los ojos, trastornado hasta el fondo de las entrañas, revolucionado de arriba abajo, te acuerdas de tu primera dulcinea y la nostalgia —no se sabe de qué— te hace trizas. Algo te empuja y, sin embargo, no te mueves de tu lugar, la vida derrama en ti su marea tempestuosa, golpea contra tus riberas, y tus riberas perciben con cuánta fuerza te yergues, bañado en sudor, frente a tu destino, frente a tu vida echada como comida a los perros. Precisamente bajo el signo de una constelación erótico sensual de este tipo, sombría y lúgubre, desperté el martes a las cinco de la mañana. Por uno de esos fenómenos de resurgimiento que deberían estar prohibidos a la naturaleza, acababa de ver una cosa totalmente perdida para mí, a saber, mi juventud y mi primera bien amada, allá en la roca, junto al molino, al borde del río.

Mi bien amada estaba sentada con un ramito de violetas en la mano y yo murmuraba algo. Una ola que venía de allá me golpeó y me hundió. ¿Qué hacer? Todo esto ya no volverá, mi juventud está atrás de mí, y con ella mi bien amada, la belleza está atrás de mí, también terminada, así como la inquietud viva de la juventud, sus relaciones inestables pero violentas, su marea desbordante y panteísta. Mis mejillas han perdido su frescura. Veje, antipoético y rigidizado, ya nunca inspiraré poemas, ya nadie me admirará ni a través del canto ni en el cine.

La nostalgia de mi propia belleza desvanecida, de la poesía de mi propia persona aniquilada para siempre, me agitaba cada vez más, como una hoja. Se había terminado, pues, de una vez por todas; terminados los azules y las lontananzas y la incertidumbre, las muchachas sufrirían por otro y otro bajo las lilas en flor murmuraría las mismas palabras, eternamente repetidas. ¿Qué me quedaba? El trabajo, el trabajo: conseguir un buen puesto en mi trabajo al menos para darles miedo, dado que ya no las hacía languidecer. ¿O tal vez tener un hijo y, por medio de él, vivir una vida plena, repetir a través del hijo y, por medio de él, vivir una vida plena, repetir a través del hijo el canto eterno de la juventud, de la felicidad y de la belleza? ¿O tal vez sacrificar la vida a ideales, adquirir así una segunda belleza, aún más bella, y convertirme de nuevo en objeto de nostalgia? Porque yo estaba totalmente lúcido, percibía con gran claridad que en el estado actual de las cosas ya no tenía ningún atractivo, ya nada que pudiera hacer suspirar ni a un perro ni a una nutria, ni gato, ni árbol, ni mujer, ni hombre. Porque, ¿quién era yo? Un macaco tan seductor como una

mesa de billar, un empleado de planta o por contrato, globo vacío de todo el gas de la juventud, me aburría solo y aburría a los demás, a veces frecuentaba reuniones y jugaba al bridge, pero no había la menor vida en todo eso. Además, mis diversas debilidades espirituales, hasta ahora tan vagas y difusas como la juventud, afloraban poco a poco, a medida que se instalaba la rigidez de la edad madura, y empezaba a sentirme mal con mis defectos.

Trastornado por mis debilidades y por mi bien amada, o más precisamente, por las debilidades nacidas del recuerdo de mi bien amada, lleno de repugnancia y de desprecio, ya estaba listo para echar a la hoguera esta carroña sin interés que era yo, a dar mi vida que de todas maneras se disipaba, por lo menos para suscitar después de la muerte la atracción y la nostalgia en los corazones, y vivir plenamente mi vida en tanto que estatua, ya que no podía hacerlo como hombre privado. Pensaba también en convertirme en bombero debido al uniforme tan bonito, a pesar de todo, con sus galones. Sí, estaba a un paso de tomar las decisiones más insensatas con una prisa tanto mayor porque resultaba de la repugnancia por mí mismo, cuando de pronto la forma vaga de un espectro se desprendió del calentador de carbón y me pareció que me llamaba con una voz que corría sobre mi corazón como los dedos sobre un teclado.

Desde luego, mi primera idea fue que la patria era la que me llamaba.

Porque ¿qué espíritu puede llamarlo a uno al alba si no es la patria, como lo atestiguaron nuestros tres bardos-profetas, así como otros tres mil de menor envergadura, cantores actuales y de circunstancia que publican en una treintena de periódicos? Pero una mirada a la silueta me convenció más decididamente de que era un ser humano y no la patria. Pensé entonces que era mi primera dulcinea y ya iba a murmurar: “Ahí voy, Zochna, ahí voy”, cuando, al mirar de nuevo, descubrí que no era Zochna sino un hombre, sin lugar a dudas. Imaginé entonces que debía ser la humanidad que me llamaba para que me sacrificara y le diera mi vida (que de todas maneras se disipaba); pero no, era un individuo, no una noción abstracta de género neutro, sino un hombre bien concreto que acababa de surgir de abajo del calentador, y que vestía un saco azul marino. Al ver que no era ni mi dulcinea ni la patria ni la humanidad, o sea, nada que evocara la melancolía, sino un tipo bastante prosaico y poco atractivo, controlé mi ardor —porque ¿qué provecho podrían haber derivado mis encantos de un hombre mediocre?—, y me aprestaba ya para voltear al otro lado y volverme a dormir cuando de pronto me di cuenta de que era yo mismo quien estaba de pie frente el calentador, esperando.

¿Yo mismo? Al principio tuve miedo de mi sosías. Me cubrí la cara y sólo después de un momento tuve el valor de espiar de reojo por entre los dedos. Pero me calmé enseguida porque, evidentemente, el aparecido no tenía la intención de atemorizarme; al contrario, tuve la impresión de que él también se sentía bastante incómodo. Estaba inmóvil, sin la menor pose, no me miraba, sus ojos estaban fijos sobre sus zapatos –los míos–, pellizcaba maquinalmente la manga del saco y parecía avergonzado. Dado que él no me miraba, yo podía mirarlo, y eso fue lo que hice, al principio con prudencia y luego cada vez con mayor insolencia. Un instante después, hasta arriesgué una mueca. Distinguí un grano en su mejilla izquierda y al ver que lo veía, el espíritu se avergonzó un poco más. Discerní entonces sus numerosos defectos y mezquindades: egoísmo y cobardía, sibirismo, aburguesamiento y apatía, una debilidad agravada por la suficiencia, la lubricidad y el orgullo. Y su vergüenza aumentó todavía más. Me di cuenta de que una oreja era más corta que la otra, que tenía a la derecha un diente tapado, y una vez más se avergonzó; en lo que a mí se refiere, incapaz de controlarme en ese momento, ¡salté donde estaba y me lancé hacia adelante!; empecé a espulgarlo con la mirada, lo observaba, me fijaba en todo, cada detalle, y él se dejaba examinar, se conformaba con acurrucarse, sus dedos pellizcaban la manga cada vez más nerviosamente, y en su rostro apareció una mueca fácil, artificial, irónica, tras la cual intentaba escapar de mi mirada, cada vez más indiscreta. Era más triste que todas mis bien amadas juntas. El espectáculo de todos estos detalles –que me pertenecían– acurrucados en un rincón y sonrojados, bañados en esta atmósfera de tontería lamentable, era difícil de soportar. La fría crueldad de mi mirada me provocaba una tortura física. Sin embargo, no podía dejar de mirar puesto que él me dejaba examinarlo, no quería, pero debía hacerlo, ya que se exhibía. Miraba, pues, y analizaba en detalle ese objeto siniestro, el único, entre todos los objetos de esta habitación, que estaba avergonzado y provocaba vergüenza. Los calcetines sobre la silla, las jarreteras, la silla misma, el calentador, todo me miraba tonta pero duramente, como todas las mañanas, sólo él era incapaz de hacerlo. ¿Sentía vergüenza? ¿De qué? ¿De tener una oreja más corta que la otra? De hecho, a la luz de esa vergüenza, la oreja más corta se separaba –con la mayor indecencia– como un pedazo de algo. Y yo seguía mirándolo, examinándolo como si se tratara de una vaca de feria, un ganso, un puerco atrapado, y hacía el inventario. La locura de los inventarios me invadió. Una oreja demasiado corta, la nariz chueca, una pierna enferma, en los ojos algo desagradable, una afectación estúpida: un producto fallido, una vaca deforme, un objeto

estropeado, un error, una calaverada, una rareza, una criatura extravagante, ni buena para la crianza ni para el matadero. Tosió en respuesta e, intimidado, siguió mirando fijamente el suelo. Grité con voz histérica:

—¡Ya no puedo más, ya no puedo más, ya no puedo más!

Y para ya no mirar, ya no ver, ya no registrar, caí de rodillas frente a él, oculté mi rostro y `produje tal cantidad de vergüenza que me quedé sin aliento. Entonces alzó lentamente la cabeza y me miró, todavía sonrojado por la vergüenza. La impresión fue tal que me tocó a mí bajar la mirada, atreviéndome apenas a mirar de reojo el rostro del ídolo que me miraba. El grano, los defectos, las debilidades, las miserias y las mezquindades habían desaparecido, o más bien todo esto había empezado a vivir y brotaba en forma de mirada. El rostro me miraba. Un rostro único, temible, singular, un rostro que no se repetiría nunca más hasta el fin del mundo. Y ya no era yo quien miraba la mezquindad y la tontería, sino que la Tontería y la Mezquindad me miraban a mí. La vergüenza dejó de tener vergüenza, miraba, imperturbable como una roca, como un fenómeno orgulloso y soberano de la naturaleza. Los signos particulares, antes fuente de vergüenza y de indecencia, animados ahora por el brillo de la mirada, se convirtieron en algo indiscutible, irrefutable, tan absoluto como las barbas de Dios Padre. Y las arrugas y las taras y todos esos síntomas de debilidad o de muerte que, para alguien de afuera, habrían parecido dignos de compasión, miraban con toda la fuerza y la soberanía de la vida; más aún, era la vida misma, esa vida que hasta entonces yo había buscado en todas partes, salvo dentro de mí mismo. Porque, ¿dónde no la había buscado?: en las mujeres, en las ideas, en mil combinaciones de las más raras, en las palabras más o menos ampulosas, en la belleza, la gracia y lo bonito, en el pecado, en el derroche, en la fealdad, en el deber, en el sacrificio, en el ideal, en el trabajo y en el esfuerzo; y allí, de pronto, se revelaba que yo mismo era la vida, así de simple. Extraño. ¡Ah, qué alivio! ¡Qué alegría! Por fin la calma: la felicidad, ya no era necesario sentir miedo ni vergüenza, podía existir, yo, yo. ¡Qué delicia! El amor y la nostalgia por mí mismo, mezclados con el temor, me hicieron volar como una pluma.

Presa de un caos de sentimientos violentos, extendí las manos y murmuré: “Hermano”, y quise abrazarle la pierna. Balbuceé algo como: “¡Oh tú, dulcinea, patria, tú que eres!”. Pero, de pronto, cambié de opinión, me levanté y metí las manos en los bolsillos. En realidad, era tonto extender las manos a un hombre, sobre todo si ese hombre era yo mismo. Caer de rodillas era igualmente tonto. Experimentar un sentimiento de fidelidad: también tonto. De manera general, me sentía tonto con mi amor inopinadamente despierto.

¿Por qué no era yo un fulano a quien acababa de aparecersele una muchacha o la patria? Desafortunadamente, me había aparecido yo a mí mismo. Ahora bien, ¿cómo, en qué categoría de lo sublime podría yo mirar con ojos amorosos no a mi bien amada sino a mí mismo? Se instaló un penoso malestar. No podía encontrar las palabras, las palabras apropiadas para este tipo de amor; tampoco había un ritual convencional, ni gestos adecuados. Al contrario, mi cabeza bullía con términos medico psicológicos desagradables, aquellos que suelen utilizar los periodistas para aterrar a sus suscriptores en los artículos de fondo, a saber: egoísmo plano, egocentrismo podrido, egoísmo decadente y narcisismo sucio. Me estremecí ante la idea de que nuestra juventud, tan llena de espíritu de sacrificio y de ardor, estaba a punto de burlarse de mí y despreciarme como a un miserable egoísta, que ante las alumnas del liceo de gusto dudoso este Narciso perdería todo lo que le quedaba de atractivo sexual. A fin de cuentas, no sé por qué, posiblemente para comprobarle a los periodistas ausentes que yo no era del todo corrupto y para conseguir la gracia de las alumnas del liceo, escupí en el rostro del espectro. ¡Qué magnífica renuncia de mí mismo! El espectro lanzó un gemido y desapareció. Quedé solo, o más bien no solo, sino con la sensación de un vacío profundo, como si mi vida se hubiese desvanecido, ya sin otra perspectiva frente a mí que una miserable y vana existencia con la muerte inevitable al final; me quedé dormido.

¡Ay, malditos imbéciles ustedes con sus artículos de fondo! ¡Ay, tres veces malditas alumnas del liceo! Así desapareció el espíritu y quedé sin espíritu. Desperté de todo esto confuso e inseguro, en una inopia terrible en lo que al espíritu se refiere. “¿Quién soy? –me pregunté, lleno de dudas–. ¿Soy una simple función social, soy una función proporcional a la opinión de los periodistas y de las alumnas del liceo? ¿O, tal vez, simplemente, soy, y nada más?”

Pero esa palabra, “soy”, sin atributo, ese hecho desnudo y terrible, me llenaba de espanto. Parecía que no había nada más difícil que ser uno mismo, ni más ni menos. Esa palabra implicaba una horrorosa desnudez. Por otra parte, había escupido al espíritu y se había desvanecido. “No, no –murmuré, encogido y trémulo–, no quiero ser yo mismo. Prefiero ser un empleado subalterno en el Ministerio de Relaciones Exteriores, prefiero servir para algo, servir para algo o a alguien, inmediatamente, sin más tardanza, hay que tratar de servir, buscar con qué cubrirse porque hace frío y es indecente. Es necesario, hay que servir.”

Cronología biográfica

1904 - Nace en Maloszyce, el 4 de agosto en Maloszyce, a 200 km de Varsovia.

1914 - La familia se traslada a Varsovia porque Maloszyce se encuentra en varias ocasiones en el frente germano-ruso. Witold presencia pequeñas escaramuzas y concentraciones de tropas que lo impresionan fuertemente.

1916 - A los 14 años ingresa en el Instituto San Estanislao de Kotska, frecuentado por la aristocracia.

1920 - Escribe su primer libro, una historia de la familia Gombrowicz.

1922 - Termina el bachillerato. Obtuvo un cero en latín, álgebra y trigonometría. La nota más alta, un 5, en redacción en polaco y en francés.

1923 - Inicia sus estudios de Derecho en Varsovia (hasta 1926) Aquejado de fiebres pulmonares viaja a Zakopane, en los montes Tatras. Se traslada también al caserón de Wsola y al campo, en Potozek. Comienza la historia de un contable, que luego destruye.

1926 - Estadía en Zakopane. Escribe una nueva novela en base a sus mltas cualidades: melancolía, nostalgia, timidez, indolencia. La destruye. Un amor en Wsola. Obtiene la Licenciatura en Derecho en Varsovia.

1927 - Estudia en París filosofía y economía. Pasa seis meses en los Pirineos orientales. Se rodea de amigos que se dedican a la trata.

1928 - Regresa a Varsovia, donde trabaja como funcionario.

1930 - Comienza a frecuentar los cafés literarios.

1933 - Publica *Memorias del tiempo de la Inmadurez*.

1934 - Deja su trabajo para dedicarse a la literatura y al periodismo. Comienza a escribir *Yvonne...* y sus relatos Filifor y Philimor.

1937 - Publicación de *Ferdydurke*.

1938 - Publicación de *Ivonne, princesa de Borgoña*. Viaja a Italia.

GOMBROWICZ EN ARGENTINA

1939 - El 29 de julio parte hacia la Argentina donde le sorprende la invasión nazi (y luego soviética) de Polonia. Permanece en Argentina hasta 1963.

1940 - Vive en la calle Bacacay, en Flores. Da clases a la hija de Arturo Capdevila, escribe artículos bajo seudónimo en Aquí está, da una conferencia paga en el taller del pintor Antonio Berni, da la conferencia en el Teatro del Pueblo que se convierte en escándalo. Se muda al conventillo El palomar de Corrientes 1258.

1941 - Comienza su amistad con el poeta Carlos Mastronardi y Cecilia Benedit. En diciembre lo convocan para que vuelva a su país para alistarse al ejército. En la embajada polaca en Buenos Aires es declarado no apto por razones de salud. Comienza a frecuentar el café Rex donde juega al ajedrez.

1942 - Se traslada a la pensión de Tacuarí 242. Viaje a Mendoza.

1943 - Abandona la pensión sin pagar. Vive 6 meses en Morón.

1944 - Vive en pensiones de la calle Bartolomé Mitre y en Avenida de Mayo. Primera estadía en La Falda, Córdoba. Publica su relato *Filidor forrado de niño*, en Papeles de Buenos Aires. Escribe el cuento *El banquete*.

1945 - Desde febrero alquila una habitación en Venezuela 615. En mayo termina la Guerra. En diciembre comienza la traducción conjunta de *Ferdýdurke*.

1946 - En agosto comienza a escribir *El casamiento*. En noviembre firma el contrato con la editorial Argos para la publicación de *Ferdýdurke*.

1947 - Aparece *Ferdýdurke* en abril. El 28 de agosto pronuncia la conferencia *Contra los poetas*, en la librería Fray Mocho. En septiembre aparece la revista *Aurora*. En diciembre ingresa al Banco Polaco (hasta 1955). Termina de escribir *El casamiento*.

1948 - Publica *El casamiento*, luego de traducirlo al castellano junto a Alejandro Rússovich.

1949 - En febrero comienza a escribir *Trans-Atlántico*. Temporada en la casa de recreo del Banco Polaco, en Mar del Plata.

1950 - Termina de escribir *Trans-Atlántico*.

1951 - Aparecen fragmentos de *Trans-Atlántico* en *Kultura*, revista polaca, editada en París en polaco. Comienza a bocetar su futura novela, *Cosmos* y la inconclusa pieza teatral *Historia*.

1952 - Se publica en polaco (en *Kultura*, de París) *Trans-Atlántico* y *El casamiento*.

1953 - *Trans-Atlántico* y *El casamiento* se publican en polaco en París, en la editorial ligada a la revista *Kultura*, Instytut Literacki, la cual terminó editando toda la obra de Gombrowicz en polaco. Comienza a publicar el *Diario* en la revista *Kultura*.

1954 - Primera temporada en Goya, Corrientes, en la estancia del padre de Alejandro Rússovich. Visita a La Falda por segunda vez. Primer curso de filosofía a la gorra a sus amigas polacas de Buenos Aires.

1955 - En mayo deja su empleo en el Banco Polaco. Segunda temporada en Goya. Visita Mar del Plata. Temporada en la estancia La cabaña, en Necochea.

1956 - Su obra deja de estar prohibida en Polonia. Comienza a escribir *La seducción*, novela que terminará dos años después. Nueva temporada en

Necochea. Recibe una beca del Congreso para la Libertad de la Cultura y otra del International Rescue Committee.

1957 - Comienza el período de Deshielo en Polonia. Se publican en Polonia *Bakakai* (edición revisada y aumentada de las *Memorias de la inmadurez*, de 1933) y *Diario (1953-1956)*. Estreno mundial de *Yvonne, princesa de Borgoña*, en Varsovia. Segunda temporada en Tandil.

1958 - Se publican en Polonia *Trans-Atlántico* y *El casamiento* pero nuevamente Gombrowicz es prohibido en Polonia (hasta 1986).

Ferdynand se publica al francés. Comienza a ser traducido a todas las lenguas con excepción de las de los países del Este.

Tercera temporada en Tandil. Primera crisis de asma. Viaje a Santiago del estero. Primera versión de *Opereta*. Cuarta temporada en Tandil. Deja de escribir *Opereta* para realizar un boceto de *Cosmos*, la que sería su última novela.

1959 - Quinta temporada en Tandil. Escribe Algunos recuerdos de Polonia para Radio Europa Libre. Aparece *La seducción*, en polaco, en Kultura de París.

1960 - Sexta temporada en Tandil. La editorial ligada a la revista Kultura publica *La seducción*, en polaco, en París. Dicta conferencias sobre filosofía en La Plata. Pasa dos semanas en Montevideo. Escribe el tercer acto de *Opereta*.

1961 - Estadía en Necochea. Allí continúa escribiendo su novela *Cosmos*. Hacia fin de año, estadía en Piriápolis. Gana por primera vez un premio literario, el de la revista Kultura. Recibe 200 dólares.

1962 - La editorial ligada a la revista Kultura edita en polaco el volumen II del *Diario (1957-1961)*, en París.

1963 - El 8 de abril se traslada a Europa con una beca de la Fundación Ford. Luego de un mes en París, vive en Berlín desde mayo hasta abril de 1964.

1964 - En enero se estrena *El casamiento*, dirigida por el argentino Jorge Lavelli. En abril enferma y pasa dos meses internado. De mayo a septiembre, estadía en Royaumont, cerca de París. Se traslada a Vence, en Provenza, junto a Rita Labrosse. Termina su novela *Cosmos*.

1965 - Se publica la novela *Cosmos* en polaco. Estreno de *Yvonne...* en París, puesta de Jorge Lavelli. *Yvonne...* en Suecia, con dirección de Alf Sjöberg.

1966 - Se publica *Cosmos* en francés, Estreno de *El casamiento* en Suecia, con dirección de Alf Sjöberg. Se publica el tercer volumen del *Diario* y *Opereta*

1967 - Recibe el premio Formentor por su novela *Cosmos*.

1968 - Estreno de *El casamiento* en Berlín. Aparición de *Testamento, conversaciones de Dominique De Roux* con Witold Gombrowicz. En noviembre, crisis cardíaca: infarto de miocardio. El 28 de diciembre se casa con Rita Labrosse.

1969 - Dicta las lecciones que se publicarán póstumamente como *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Muere en Vence, Francia, el 24 de julio, a medianoche, debido a una insuficiencia respiratoria y a un infarto durante el sueño.

Bibliografía

- Gombrowicz, W. *Transatlántico*. Editorial Anagrama, Panorama de narrativas n°75. 1986
- Gombrowicz, W. *Testamento, conversaciones con Dominique de Roux*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991
- Gombrowicz, W. *Cartas a un amigo argentino*. Buenos Aires, EMECE, 1999
- Gombrowicz, W. *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006
- Gombrowicz, W. *Diario (1953-1969)*, Buenos Aires. El cuenco de plata, 2017
- Gombrowicz, W. *Recuerdos de Polonia*. Ediciones Versal, Barcelona, 1985
- Gombrowicz, Witold. *Ivonne, princesa de Borgoñ*, Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa. Madrid, 1968
- Gombrowicz, Witold. *Teatro completo*. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2018
- Gombrowicz, Witold. *Autobiografía sucinta-Correspondencia*. Anagrama, 1972
- Gombrowicz, Witold. *El casamiento*. Editorial El Cuenco de Plata. Edición Homenaje, Buenos Aires, 2010
- Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Anagrama, Narrativas hispánicas, Barcelona, 2000
- Schulz, Bruno. *Correspondencia*. Maldoror Ediciones, 2008
- Tcherkaski, José. *El teatro de Jorge Lavelli*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires 1983
- Museo Witold Gombrowicz en Wsola- www.muzeumgombrowicza.pl

PONENCIAS Y TESIS

- Blay Chavez, María Elena. “El teatro en Witold Gombrowicz”, Tesis doctoral, Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, España 2016-17
- Cerrillo, Mariana. “Una doble lectura de lo inacabado: Historia de Gombrowicz por Adrián Blanco”, ponencia del XI Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal
- Cerrillo, Mariana. “Gombrowicz en el teatro independiente”, ponencia presentada en Jornadas de AINCRIT, Buenos Aires, 2015.
- Biblioteca Nacional de Buenos Aires, del 7 al 10 de agosto de 2014
- Freixa Terradas, Pau. “Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino” Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2008
- Gusmeroti, Ezequiel. “Gombrowicz por Yusem: ‘El casamiento’ en el Teatro

San Martín” ponencia presentada en el I Congreso Internacional Witold Gombrowicz, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, del 7 al 10 de agosto de 2014.

Linares, Luciana. “Delineando los cuerpos. Construcciones discursivas en torno a la mujer a través de la propaganda eugénica en Argentina. El caso de la publicación Viva Cien Años. 1935-1947”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Lojo, María Rosa. “Trans-Atlántico: la destrucción del héroe masculino y nacional”, ponencia presentada en el II Congreso Internacional Witold Gombrowicz, entre el 12 y el 18 de agosto de 2019.

Matyjaszczyk Grenda, Agnieszka. “Stanislaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerras”, Cuadernos de Filología Italiana N° extraordinario, Universidad Complutense, Madrid, 2000.

Morgado, Juan Sebastián. “Gombrowicz y el ajedrez en su literatura”.

Troiano, Branco. “La ferocidad del juego”, II Congreso Witold Gombrowicz, 2018.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

Cabrera, Hilda. “Entre la desnudez y la máscara”, *Página/12*, 25/07/04

Cabrera, Hilda. “Por una libertad sin máscaras: La Fachalfarra, de Alfredo Martín”, en *Tablas y Palabras*.

Cabrera, Hilda. “Representar el tiempo que estábamos viviendo” entrevista a Uriel Guastavino 28/03/06

Calvetti, Jorge. “Reside en Buenos Aires un renombrado escritor polaco”, *La Prensa*, 20/07/62

Catena, Alberto. “El Paraíso, en un sólido trabajo de puesta” *La Nación* 13/11/09

Croce, Isabel. “Gombrowicz en atrapante puesta”, *La Prensa*, 1/07/19

Lange, Christian. “Entrevista a Alfredo Martín”, Blog *Poiesis*, 10/11/09

Fontana, Juan Carlos. “Oscuro objeto de más de un deseo”, *La Prensa* 19/11/09

Fontana, Juan Carlos. “El casamiento: el sensible y vigente mundo de Gombrowicz”, *La Nación*, 14/04/18

Gandolfo, María Luciana. “Espinass absurdas”, en el Blog *Puesta en escena*, 10/08/16

Gorlero, Pablo. “Interesante retrato con humor de la crueldad y el abuso”, en *La Nación*, 9/09/16

Hopkins, Cecilia. “Gombrowicz, un voyeur en escena”, *Página/12*, 30/08/04

Hopkins, Cecilia. “Para el autor, era irrepresentable”, entrevista al director polaco Michal Znaniecki y al actor Luis Ziembrowski. *Página/12*, 20/04/18

Joffé, Azucena Esther y Sanz, María de los Ángeles, “Yvonne, Princesa de Borgoña, de Witold Gombrowicz.

López, Liliana B. “El casamiento, de Witold Gombrowicz dirigido por Cintia Miraglia”, Revista digital *Territorio Teatral*, N°18, julio de 2019

Pacheco, Carlos “Adrián Blanco estrena en el Cervantes. El rescatista de Gombrowicz”, en *La Nación* 30/09/2009

Pacheco, Carlos "Otro Gombrowicz en la cartelera porteña", en *La Nación* 13/011/09.

Piglia, Ricardo. “La lengua de los desposeídos, en *La Nación*, 19/04/08

Stevanovitch, Emilio A. “Yvonne”, en *Siete Días ilustrados*, 10/7/72

Millones, Cecilia. “Dos personajes que se resisten a crecer”, en *La Nación*, 11/03/11

Trerotola, Diego. “Un acento raro” Suplemento SOY, *Página/12*, 20/09/2013

Yaccar, María Daniela. “Variaciones sobre la inmadurez”, *Página/12*, 19/04/11

ANEXO FOTOS

Las imágenes pertenecen a: Museo de Wsola, Polonia, Espace Muséal Gombrowicz en Vence, Francia, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes y aportes realizados por los grupos citados en este libro.



Witold Gombrowicz
hacia 1910.

Gombrowicz en el café Rex
de la avenida Corrientes.



En la casa natal de Małoszyce, a los 5 años.





Gombrowicz en Tandil,
hacia fines de los '50.

Gombrowicz en el
Parque Independencia
de Tandil.



Gombrowicz y su esposa Rita Labrosse,
en Vence, Francia.



Casa de Wsola, Polonia,
hoy Museo Gombrowicz.

Homenaje a Gombrowicz
en una calle de Radom,
Polonia.



Luis Medina Castro
en la puesta del TMGSM
de Buenos Aires,
con dirección de
Jorge Lavelli, 1972.



Yvonne, princesa de Borgoña, con dirección de Pablo Parolo, S.M. de Tucumán, 2000.



Opereta, con dirección de Rodolfo Pacheco, S.M.de Tucumán, 2006.



Trans-Atlántico, con dirección de Adrián Blanco, Teatro Cervantes, Buenos Aires, 2009.



El paraíso, con dirección de Alfredo Martín, Andamio'90, Buenos Aires, 2009.



Detrás de la forma, con dirección de Alfredo Martín. Andamio '90, Buenos Aires, 2010.

Le corviné,
con dirección de
Braian Alonso,
Espacio Aguirre,
Buenos Aires,
2016.



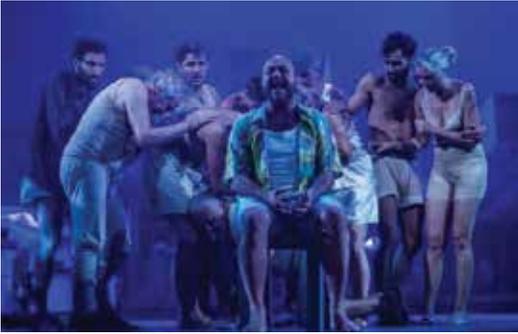
La imagen cero... un sueño de Gombrowicz, Rosario, Santa Fe, 2015.



Fuga, con dirección de Leonel Giacometto, Tandil, Pcia de Bs. As., 2014.



El casamiento, con dirección de Cintia Miraglia, El Extranjero, Buenos Aires, 2018.



El casamiento,
con dirección de
Michal Znaniecki,
Teatro San Martín
de Buenos Aires,
2018.



La fachalfarra, con dirección de Alfredo Martín, Andamio '90, Buenos Aires, 2019.

ÍNDICE

- 5 Retrato biográfico**
- 7 1939: un antes y un después.
Gombrowicz en Buenos Aires:
cuatro etapas:
- 20 Entre 1939 y 1947.
- 23 Entre 1947 y 1951.
- 29 Entre 1951 y 1956.
- 32 Entre 1956 y 1969.
- 39 Gombrowicz y sus tópicos recurrentes**
- 41 La forma y la inmadurez.
- 51 Hacia una eterna juventud.
- 58 Gombrowicz y la homosexualidad.
- 63 La visión de la mujer en Gombrowicz.
- 69 La expresión del erotismo en cuentos y novelas.
- 73 La exaltación del individuo por sobre la multitud.
- 82 El sueño, el despertar y sus efectos.
- 84 Escándalos públicos.
- 91 El sentido de la escritura**
- 93 ¿Para qué escribir?
- 102 Sobre el lenguaje.
- 108 Humor, piruetas y contrarios.

113	Escribir para sacar a las literaturas polaca y argentina de la esfera de la forma europea.
117	Gombrowicz y el teatro
119	Stanislaw I. Witkiewicz y la “Forma Pura”.
125	Las tres obras teatrales de Gombrowicz.
133	Gombrowicz en escena
135	Las puestas argentinas hasta 2019.
139	Recepción crítica.
215	Artículos periodísticos, textos de conferencias y manifiestos
217	<i>El hombre sudamericano y su ideal de belleza.</i>
221	<i>Contra los poetas.</i>
231	<i>Contra la poesía.</i>
238	Prefacio a <i>Filidor forrado de niño.</i>
253	<i>Carta a los Ferdydurkistas</i>
255	<i>Un perrito blanco lanudo y bien alimentado.</i>
261	<i>Cuanto mas inteligente se es, más estúpido</i>
265	<i>Yo y mi doble.</i>
270	Cronología biográfica
274	Bibliografía
277	Anexo. Fotos

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fracapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería tamarla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer,

Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo

Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,

Luis Sampetro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

Teatro de objetos.

Manual dramaturgico

De Ana Alvarado

Disponible en la web

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

Exorcizar la historia.

El teatro argentino bajo la dictadura

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

**COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO
ARGENTINO**

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

**Memorias de un titiritero
latinoamericano**

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

**Los muros y las puertas en el teatro de
Víctor García**

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

**El pensamiento vivo de Oscar Fessler.
Tomo 1: el juego teatral en la educación**

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

**El pensamiento vivo de Oscar
Fessler. Tomo 2: clases para actores y
directores**

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

**Osvaldo Dragún. La huella inquieta
– testimonios, cartas, obras inéditas**

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

**Personalidades, personajes y temas del
teatro argentino (Tomos I y II)**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

**Historia de la actividad teatral
en la provincia de Corrientes**

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

**40 años de teatro salteño
(1936-1976). Antología**

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

**Historia del teatro
en el Río de la Plata**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

**La revista porteña. Teatro efímero
entre dos revoluciones (1890-1930)**

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

**Historia del Teatro Nacional Cervantes
1921-2010**

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Apuntes sobre la historia del teatro
occidental - Tomos I y II**

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

**Un teatro de obreros para obreros.
Jugarse la vida en escena**

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XVI (1931-1840)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes
Escénicas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos III y IV

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Disponible en la web

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagha, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

Gombrowicz en escena

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675 / CABA – Argentina.

Diciembre de 2020 – Primera edición: 2.500 ejemplares