

## GOMBROWICZ

por Jan Josef Szczepański

Traducción de *Federico Patán*

“¡Pero si a mí no me gusta! ¡Para nada! No me interesa. Me es imposible leer más de dos versos, y eso, sin interés. Tampoco a mi tía le interesa. Ni a mi tío. Ni a mis colegas. ¡Por todos los santos, ayúdenme! ¿Cómo puede gustarme si no me gusta?...”

El maestro: ¡No grite así, por el amor de Dios! Doy a Galkiewicz una nota mala. ¿Quiere Galkiewicz arruinarme? Supongo que Galkiewicz no tiene idea de lo que ha dicho. ¡Galkiewicz se ha permitido ofender a un profeta!

Galkiewicz: ¡Pero es que no puedo entender, simplemente no puedo! ¡Tra, la, la, la ni mi tía, ni mi tío, ni mis colegas, ni nadie, ninguna persona, en ningún sitio, nadie! Nunca he visto a nadie que comprenda. ¡Y yo, nunca! ¡Oh, Dios soberano!

El maestro: ¡Por el amor de Dios, no tan alto! ¡Tengo mujer e hijo, Galkiewicz! Por lo menos tenga piedad del niño.

Galkiewicz: ¡Pero es que no puedo!

Este diálogo, tomado de la novela *Fardy durke*, de Witold Gombrowicz, parece un epitafio burlón para el romanticismo polaco. El culto de los grandes poetas románticos —los “profetas”— se ha vuelto un ritual nacional, vacío de toda autenticidad: un simple elemento de la educación formal.

La escena del salón de clase descrita en *Ferdydurke* transcurre en una realidad grotesca, de sueño. El narrador y protagonista de la historia, un hombre de treinta años, es raptado por su profesor de literatura polaca, quien lo lleva de regreso a la escuela, donde se lo somete a todos los horrores y las humillaciones de la inmadurez. Este viaje extraño hacia atrás es un caminar en busca de forma. Toda la obra de Gombrowicz es una exploración de este tipo.

Witold Gombrowicz nació en 1904 en la heredad de su familia, en el sudeste de Polonia. Fue a la escuela y terminó estudios de leyes en Varsovia, cuando la época excitante de la recién obtenida independencia. Sin embargo, los puntos de vista de su familia no coincidían del todo, por su tono, con la época y las actitudes modernas. Poseedora de lazos aristócratas, la familia de Gombrowicz conservaba ciertos rasgos pedantes, junto con asomos de intolerancia y un sentido del honor anticuado, unido todo ello a una excentricidad anárquica. El espíritu democrático del nuevo estado contrastaba notablemente con esa mentalidad de terratenientes tradicionalistas. Witold Gombrowicz estaba muy consciente de esa discrepancia, y su actitud ambivalente

hacia ella tuvo un peso considerable en el modelado de su obra literaria. Del todo consciente de que la forma de vida de su clase social era un anacronismo impertinente e incluso grotesco, nunca pudo liberarse por completo de los encantos de esa vida; al mismo tiempo se sentía irresistiblemente atraído por la vulgaridad y el vigor de lo plebeyo. Como una alternativa a las convenciones artificiales y a la sofisticación, lo fascinaban la vitalidad primitiva, la inmadurez y la torpeza. Dividido entre esas dos inclinaciones, creció en una especie de “tierra de nadie” espiritual, sintiéndose una criatura informe y ambigua.

A partir de esa situación personal su mente especulativa dedujo conclusiones que llegaron muy lejos. Al elegir para sus símbolos y metáforas un lenguaje de jerga, se creó una personalidad falsa. Concibió la idea de que, en general, la gente no termina teniendo un rostro genuino y propio, sino una máscara que el medio ambiente le impone; que en ocasiones la intercomunicación la modela, y que lo que pasa por ser una expresión madura de la conducta y el intelecto es, en una mayoría de los casos, una careta, creada por el miedo infantil a plegarse. Esa máscara no significa tan sólo un fenómeno de la vida social, sino que la tradición cultural, la historia, la política nos la imponen. En comparación con esa careta, la jeta vulgar de un rufián o el rostro ingenuo de un adolescente es, moralmente hablando, mucho más sano, aunque, desde el punto de vista estético, repele.

¿Cómo defenderse del peligro de verse violado constantemente por la imposición de máscaras?

En Gombrowicz esta cuestión adquirió las dimensiones de un problema fundamental. Llegar a la madurez significa llegar a la libertad interna y a la responsabilidad. Pero, ¿es esto posible, de tomarse en cuenta las presiones externas y las deficiencias naturales en el ser humano? Es imposible mantener a perpetuidad un estado de candidez primitiva. Éste degenera en la idiocia. Por tanto, si se desea mantener dominio sobre la expresión final de nuestra personalidad, si se quiere rechazar el someterse a los azares que el llevar una máscara conlleva, máscara impuesta por circunstancias que se han aceptado de manera pasiva, ha de crearse esa personalidad a partir de una conciencia total, aprovechando las debilidades y las limitaciones propias. La alternativa verdadera a la máscara accidental es la forma, concebida de un modo expreso y creada como un escudo contra la realidad caótica. Tan sólo mediante la creatividad podrá mantenerse a raya lo absurdo de la existencia. Y resolver los problemas de esta existencia no constituye la meta asequible, sino adoptar respecto a ella una actitud soberana. A partir de esas premisas Gombrowicz decidió convertir en forma sus angustias personales, su desasosiego consciente, sus miedos existenciales. Del suspenso torturante creado por el ansia de madurez ideal y la atracción fatal de todo lo inmaduro, informe y vulgar (de lo “verde”, como él lo llama) creó uno de los elementos axiales de su edificio.

En su primer libro, apenas tomado en cuenta por la opinión pública —se trata de *Diario de la época de adolescencia*, una colección de cuentos publicada en 1933—, se presenta ya en pleno desarrollo esa estrategia artística y

filosófica. Pero fue con la novela *Ferdydurke* que se despertó el interés general por un escrito novedoso, heterodoxo y polémico. Agresivo e irónico, grotesco y desatadamente divertido, el libro atacaba todas las convenciones y los valores aceptados. Muchos protestaron, considerando que la obra era escandalosa y blasfema; y más aún porque el lenguaje utilizado por el autor parecía una parodia irrespetuosa de toda convención aceptada. Gombrowicz cocinó este lenguaje con base en la retórica barroca y en la jerga estudiantil, aparte de que, como símbolos de sus generalizaciones filosóficas, introdujo palabras triviales. Fue una de las intenciones de Gombrowicz "irritar y ofender a los rectores presuntuosos y a los dirigentes culturales", cosa que logró a la perfección.

Pero aparte de divergente y burlona, *Ferdydurke* es una polémica seria sostenida con los estereotipos —culturales, sociales y filosóficos— establecidos. Gombrowicz prueba la inimportancia de las convicciones prefabricadas. El protagonista, que escapa de una escuela cuya intención es aprisionarlo en una infancia prolongada, vaga por distintos ambientes. Cada uno de éstos representa un estilo de vida y un conjunto de valores; cada uno de ellos queda sujeto al escarnio de Gombrowicz. De un modo en especial cruel se comporta con la *intelligentsia* optimistamente progresista, que devora sin hacer diferencias a Wells, Lindsay y Lenin. Ataca, de igual manera, a su propia clase, los terratenientes, que está hundida en el orgullo tribal y se dedica a la explotación, disfrazándola de patriarcado sentimental. Gombrowicz deja al descubierto la verdadera naturaleza de esas actitudes y de esas convenciones; para ello, utiliza al héroe como instigador de situaciones embarazosas y absurdas, que invariablemente terminan en un escándalo.

La simetría de unas tramas desmañadas, que van madurando hasta llegar a una culminación escandalosa; el lenguaje grotescamente irreverente; el empleo de allí derivado de palabras clave, que funcionan como símbolos semánticos de los conceptos obsesivos de Gombrowicz, son los elementos fundamentales de su estilo y constituyen el patrón estructural de todas sus obras.

*Ferdydurke* apareció en 1938. Obtuvo para el autor un premio, consistente en un boleto gratuito para viajar a la Argentina. En el verano de 1939 Gombrowicz zarpó a bordo de un trasatlántico polaco y desembarcó en Buenos Aires poco antes de comenzar la guerra. De pronto se vio en la situación tradicional de un escritor polaco expatriado, que desde el extranjero observa la lucha llevada a cabo por su acosado país. ¿Deberá esto hacerlo optar por abandonar su estrategia artística, para adoptar la postura de un caudillo patriótico y espiritual? Para Gombrowicz esto significaba aceptar otra máscara. Además creía con toda seriedad en su concepto de libertad interna. Burlón por temperamento y por convicción, era alérgico a los grandes gestos y a las grandes palabras. Reaccionó a la nueva situación histórica de acuerdo con sus disposiciones mentales genuinas. Y escribió otra novela grotesca: *El trasatlántico*. No se trataba de una reacción directa a los acontecimientos. El libro no se publicó sino en 1953, y Gombrowicz había trabajado en él por muchos años, mientras vivía en Buenos Aires entre emigrados polacos, ganándose la vida modestamente como empleado de banco. Lo confirmaron en

sus actitudes rebeldes ese extrañamiento obligatorio, que le reforzaba su tendencia natural a mantenerse a una distancia crítica, y la atmósfera excitante del nuevo continente, en el que lo sorprendía, por encima de todo, la inexperiencia, la inmadurez de aquella cultura joven. *El trasatlántico* era un ataque contra el patriotismo tradicional. Los personajes de la novela, emigrantes polacos que se afianzan a sus tradiciones tribales bajo las alas de una sociedad ajena, tienen una vida grotescamente artificial, sujeta a reglas y convenciones esotéricas. Su visión de la realidad es por completo paranoica. Su retórica y sus conductas crecen en un mundo de símbolos. Hay una especie de conspiradores, una sociedad de patriotas cuyos miembros se reúnen para pronunciar discursos inspirados, pero que a la vez se lastiman entre sí con burlas crueles, para así compartir los dolores de su patria sufriendo. El hilo central de la trama es —caso típico en Gombrowicz— una oposición entre lo viejo y lo nuevo, entre el estereotipo culturalmente condicionado y la espontaneidad instintiva. Se la encuentra personificada en los personajes del padre y el hijo; el primero es un líder de los caudillos y el segundo un joven sin temores, que goza la vida en compañía de sus amigos nativos. De este conflicto de generaciones Gombrowicz deduce el concepto de dos entidades espirituales y culturales: el de la Tierra Patria y el de la Tierra Hija. La fascinación que Gombrowicz siente por la juventud —que está expresada en lo “indefinido”, en lo “inmaduro”, en lo “peor”, en lo “inferior”, en lo “verde”— encuentra aquí una de sus numerosas ejemplificaciones. Parece contradecir la búsqueda constante de forma, pero, si aceptamos sus suposiciones de que las formas de cultura tradicionales están condenadas a transformarse en un código fraudulento, debemos concederle el derecho de buscar una forma en lo informe, en la potencialidad pura.

En sus *Diarios*, de publicación posterior, escribió: “He aquí una nueva tarea para la humanidad: conferir un puesto de primera importancia a esa palabra inferior: ‘el muchacho’; erigir, al lado de todos los altares oficiales, otro en el cual se yerga el joven dios del segundo grado, de lo inferior, de lo inimportante, en todo su poder, asentado en aquello que es bajo”.

Esa reivindicación, o incluso glorificación, de la juventud parece establecer un nexo ideológico entre Gombrowicz y Herbert Marcuse. Pero el propio Gombrowicz rechazó con vehemencia tal sospecha. Siempre negó a la política todo rasgo de seriedad. Por consiguiente, su actitud hacia la revuelta de estudiantes ocurrida en París, en 1968, fue crítica del modo más claro. Vio en ella un intento de manipulación, para presentar a la juventud con una “máscara” más.

Era de predecir el escándalo que *El Trasatlántico* provocó en la diáspora de exiliados polacos. Una mayoría de los críticos emigrados condenó la novela, tachándola de antipatriótica y cínica. Cosa bastante curiosa, fue muy diferente la recepción dada a la obra de Gombrowicz en la Polonia de posguerra. Es necesario subrayar que no se trata de una opinión oficial. La actitud del régimen hacia Gombrowicz fue de indecisión desde el comienzo mismo. A fines de los cuarenta dos de sus libros —*Ferdydurke* y el drama *Ivona, princesa de Borgoña*— fueron publicados; luego se lo prohibió del

todo y hoy vuelve a publicárselo. Pero, debido a un proceso de ósmosis inevitable, sus obras llegaban a los lectores de la República Popular y se convirtieron en una moda intelectual, sobre todo entre los jóvenes de la *intelligentsia*, aburridos como estaban con los lemas ideológicos y con los lugares comunes del realismo socialista. En el ambiente de las experiencias espirituales de la joven generación polaca, era fácil comprender el concepto de libertad propuesto por Gombrowicz, pues resultaba por completo independiente de nociones tales como estado, fronteras o posición política. Significaba libertad interna, soberanía intelectual, cosas sumamente codiciadas en una sociedad sujeta a limitaciones ideológicas. Gombrowicz jamás puso en duda el marxismo desde un punto de vista político. (Cómo se afirmó antes, no consideraba a la política cuestión importante.) Sin embargo, sí negó las pretensiones marxistas de dominar el campo espiritual de la existencia humana. Vale la pena mencionar aquí que, de acuerdo con los principios del realismo socialista, toda obra de arte debía ser una respuesta a las necesidades de la clase trabajadora; en otras palabras, se lo creaba con base en un "mandato social". En la práctica, eran los burócratas del partido quienes formulaban dicho "mandato". No es necesario abundar en los efectos artísticos de tal procedimiento. Con esto en mientes, resulta muy claro el éxito tremendo del mensaje de Gombrowicz en la Polonia de la posguerra. Sin embargo, sería simplificar el atribuir una importancia abrumadora a las circunstancias externas. Con el tiempo, la búsqueda de forma deviene en Gombrowicz, cada vez más, una búsqueda de significado. Una gran parte de la amplia popularidad del escritor tiene por base los primeros libros y dramas (como *Ivona, princesa de Borgoña* o *El matrimonio*), gracias a su humor cruel, su agresividad y la originalidad de su lenguaje. La peculiaridad del estilo de Gombrowicz produjo decenas de imitadores entre los escritores jóvenes, quienes se sentían fascinados por el temperamento y por los descubrimientos formales del escritor. Ahora bien, no fue tan fácil asimilar sus obras posteriores. En ellas la realidad que sirve de fondo se ha vuelto incluso más abstracta y la trama tiene el carácter de una construcción por completo artificial, concebida con el solo propósito de ilustrar algunas deducciones filosóficas.

En *Pornografía*, novela escrita en los sesenta, Polonia cuando la ocupación nazi es lugar y tiempo de los acontecimientos ocurridos. Pero Gombrowicz no tenía intención alguna de aprovechar tal escenario como un telón de fondo histórico y realista. Incluso la psicología, moldeada por la situación dramática, carece de interés para el autor, por no mencionar cuán poco le interesa el aspecto ideológico de la lucha por la libertad. Aquí, una vez más, Gombrowicz expone su dialéctica obsesiva de lo viejo y lo joven, haciendo hincapié —de un modo más tajante que en el pasado— en el latir subterráneo sexual, e incluso perverso, del conflicto. La generación vieja medra gracias a las proezas temerarias de los jóvenes, de las que obtiene satisfacciones libidinosas. Se trata de la obra más freudiana de Gombrowicz. Sin embargo, también significa una especie de *cul-de-sac* espiritual. La narración traiciona, en muchos aspectos, la creciente ansiedad del autor respecto a las motivaciones

reales de las actitudes humanas recíprocas, y también respecto a las intenciones más profundas propias.

En algún momento de esta época centrada en *Pornografía* tenemos, en el diario de Gombrowicz, una anotación muy reveladora: "Lo monstruoso en mí crece, mis relaciones con la naturaleza están mal... poco a poco derivo, alejándome de la naturaleza y de la gente." En estos últimos años, y más adelante. "Existe la posibilidad de Dios como un medio auxiliar, como un camino y un puente de unión con el hombre... Basta con suponer que el hombre debe existir en el marco de su especie, que la naturaleza es general, que al hombre le es dada la naturaleza del mundo como, sobre todo, la naturaleza de la especie humana; por tanto, la coexistencia con otras personas precede la coexistencia del hombre con el mundo. El hombre es *para* el hombre. El hombre se encuentra *en presencia* del hombre. Es posible, pues, concebir el mito de un Dios absoluto, pues hace más fácil el descubrimiento del "otro", el llegar a él, el conseguir la comunión con él. Tenemos un ejemplo: Simone Weil. ¿Desea esta mujer comunicarse con Dios o tal vez, a través de Dios, con otros seres humanos? ¿Está enamorada de Dios o, a través de Éste, del hombre? ¿De dónde proviene su resistencia a la muerte y al dolor, de su unión con Dios o de su unión con la gente? Eso que ella llama gracia ¿es mero estado de coexistencia con otra vida (humana)? Así pues, ese "tú" —absoluto, eterno, inmóvil— sería una máscara, que ocultara el rostro humano temporal. Triste e ingenuo, pero sumamente conmovedor... este salto al Cielo para retroceder dos pasos y del "Yo" propio ir al "yo" ajeno.

Agreguemos a la anterior lista de preguntas otra más, nuestra. Para Gombrowicz ¿qué es Dios, un concepto o una realidad?

Imposible resulta dar una respuesta precisa. Sin embargo, algunas señales nos manifiestan la lucha de Gombrowicz con el problema. En un drama inacabado, titulado *Historia*, un diálogo entre un fiscal y un acusado termina con la siguiente exclamación del último: "¡Oh, Dios, Dios, Dios, si me atreviera, si tuviera el derecho de traerte de lo infinito; pero se me prohíbe hacerlo..."

¿Por qué?

Me han quitado el amor para "siempre y desde el comienzo mismo. Pero no sé si a causa de que no logré darle una forma, una expresión adecuada, o porque no lo tenía en mí. ¿No estaba allí o lo estrangulé en mi interior?"

He aquí lo confesado por Gombrowicz en sus *Conversaciones* con Dominic Le Roux.

Podría ser ésta una respuesta, o al menos una respuesta parcial. Para muchas personas (acaso para una mayoría de ellas) resulta imposible la fe sin un componente emocional. La búsqueda de significado emprendida por Gombrowicz era de carácter puramente intelectual. Y, por tanto, se encontraba (probablemente) unida de un modo indivisible a la búsqueda de forma. Un escritor, un gran escritor, aunque esté dedicado tan de propósito al "mundo visible", como Joseph Conrad, no puede evitar las cuestiones metafísicas. Gombrowicz exploró la posibilidad de un enfoque cerebral. En *Cosmos*, su novela más reciente, intenta poner en lugar de la lógica casual cotidiana un

sistema de causalidad arbitrario, cuya base son las analogías simétricas. La complicada trama comienza cuando el narrador descubre un gorrión colgado de una rama por el cuello. Este hecho carente de sentido apunta a un principio de realidad que elude toda explicación perteneciente a las categorías de nuestra experiencia y de nuestra comprensión de las leyes de la naturaleza. Es un reto para que reconstruyamos el mundo de modo tal que lo absurdo llegue a convertirse en un elemento de importancia. En otras palabras, Gombrowicz quiere demostrar que del orden dado a la realidad depende la interpretación humana. El incidente del gorrión ahorcado precipita una especie de indagación detectivesca, una búsqueda de hechos similares, que con el tiempo conduce a los protagonistas de la novela a crear similitudes de ese tipo, a establecer un singular ritual de ahorcamientos, todo de lógica perfecta en el marco de un mundo basado en suposiciones absurdas. Gombrowicz demuestra en *Cosmos* la posibilidad de concebir realidades paralelas y la posibilidad de adoptar un sistema lógico "oblicuo" (según lo llama él) como principio que explique el funcionamiento del mundo. Sin embargo, esa demostración ingeniosa no pasa de ser un truco intelectual. Y Gombrowicz parecía totalmente consciente de eso. Al comentar *Cosmos* en su *Diario* dice: "...nuestra ubicación en el cosmos se vuelve lo que en realidad es; es decir, algo profundamente incomprensible y, por tanto, capaz de contener toda posibilidad". En ese mismo *Diario* hace la siguiente declaración: "No me hagáis un demonio de pacotilla. Estaré del lado del orden humano (e incluso del lado de Dios, aunque no soy creyente) hasta el fin de mis días. Y al morir."

En muchos sentidos el *Diario* de Gombrowicz es mucho más revelador que sus relatos. Además, está escrito en una prosa espléndida, comparable a la de los *Ensayos* de Montaigne. Aparte de una enorme riqueza de reflexiones acerca de la vida, el arte, la filosofía y los acontecimientos del día, contiene una colección completa de crítica literaria respecto a la obra propia. Si el *Diario* fuera el único libro dejado por Gombrowicz, bastaría para establecer la grandeza de este escritor. Sin embargo, en el marco de la literatura polaca el logro de Gombrowicz adquiere significado especial. Abrumado por la tradición cultural de su país, luchó toda su vida contra ella, como alguien afligido por una enfermedad hereditaria. Vio en el misticismo romántico una amenaza constante a la sanidad mental; en el concepto de una misión nacional, una usurpación grotesca. En el *Diario* hay otra cita, que suena como un programa: "Hace cien años, un poeta lituano forjó la forma del espíritu polaco. Hoy, como un Moisés, guió a los polacos para que dejen la cautividad de esa forma."

¿Tuvo éxito? En cierto sentido, sí. Su literatura introdujo en el sistema cultural polaco algo parecido a un anticuerpo, con lo cual ayudó a que mantuviera cierto equilibrio mental, tan necesario cuando las condiciones son de estrés constante, creado por las circunstancias de la historia polaca.

La elección de autores para las tres conferencias impartidas es arbitraria. A ojos de un observador extranjero, nada de común tienen entre sí, excepto el hecho de ser —los tres— expatriados. Pero, para un polaco nacido y criado

en la tradición nativa e histórica que le corresponde, representan un síndrome típico. Es la suya una literatura del estrés. Una búsqueda desesperada de la identidad nacional y humana en condiciones extremas. Sus enfoques son diferentes. El de un mentor asacerdotado, el de un fugitivo y el de un ser burlón. Pero la experiencia fundamental que sirve de inspiración a esas actitudes es una; y una es la meta definitiva: encontrarle salida a una situación que amenaza con la aniquilación a la cultura propia y que significa un ataque contra la dignidad humana. Adam Mickiewicz, el profeta nacional, visualizó la condición histórica de su pueblo como una lucha cósmica entre el Bien y el Mal, entre Dios y Satanás, y con sonido de trompetas llamó a la lucha. Joseph Conrad, hijo de la derrota, buscó asilo en un mundo normal, proponiendo como solución una moralidad heroica y laica. Witold Gombrowicz, testigo desilusionado de una victoria fútil, que condujo a nuevas calamidades, se dedicó al intento de cambiar la estructura misma de la mentalidad polaca, para inmunizarla contra la historia. Cabe considerar a Conrad y a Gombrowicz oponentes de la tradición romántica establecida por Mickiewicz y sus contemporáneos. Sin embargo, su obra sigue en muchos sentidos pautas románticas. La fascinación con los elementos folclóricos, tan típica del romanticismo polaco, halla eco de afinidad en la preocupación que Conrad muestra por los oprimidos, y en el encantamiento que lo inmaduro, lo juvenil, ejerce sobre Gombrowicz. Y, para resumir los rasgos comunes a las diferentes mentalidades y actitudes aquí ejemplificadas, digamos que todos ellos dan pruebas de un anhelo (de ninguna manera atípico en las culturas que se desarrollan sujetas a presiones constantes): el de transgredir las fronteras de un gueto espiritual.