

## Gombrowicz o de la juventud incesante

Jorge Luis Arcos

Si nos quedáramos con el criterio de la crítica académica, que califica a los maravillosos textos narrativos del escritor polaco Witold Gombrowicz como parte de la herencia vanguardista del siglo XX -Joyce, Kafka, Beckett- estaríamos reconociendo su alto linaje literario, pero desconociendo o sepultando, a la vez, su furiosa singularidad. Porque detrás de sus novelas hay un drama humano e intelectual pocas veces vivido y expresado con tanta intensidad y complejidad. Gracias a la publicación completa de la que acaso es su obra más original y perdurable, *Diario (1953-1969)*<sup>1</sup>, podemos vislumbrar las luces y las sombras de un escritor que hizo de su persona una verdadera creación.

Cuando el estallido de la Segunda Guerra Mundial lo sorprende en Buenos Aires, lo tenía *todo* en contra. Como su gran amigo Virgilio Piñera, era pobre, desconocido, homosexual, y, para colmo, polaco, es decir, pertenecía por la fatalidad del nacimiento a un país de la Europa periférica. Era entonces también, con respecto a la Europa occidental, un provinciano. Por cierto, Piñera llega a escribir en sus memorias que “el saldo arrojado por esas tres gorgonas: miseria, homosexualismo y arte, era la pavorosa nada”, y también padeció el síndrome de lo provinciano. Por si fuera poco, Gombrowicz no era un polaco católico, y descreía tanto del comunismo como de la democracia capitalista. Fue sumamente crítico tanto con la cultura de su país natal como con la desarrollada en el vasto exilio polaco. No se adscribió al credo, tan en boga entonces, del existencialismo, y descreyó de todo arte que hiciera tanto de la patria, de la nacionalidad o nación, o de cualquier superobjetivo político, su centro primordial. “Las patrias... ¿Cómo abordarlas? -se preguntaba-. Es un tema casi intocable. Cuando uno escribe sobre la patria, se le tuerce el estilo”.

Al principio de su imprevisto exilio, que se prolongó en Argentina durante veinticuatro años, tenía que comunicarse en francés. No tenía lectores. Su única obra publicada en Polonia, *Ferdydurke*, no estaba traducida al español, y malvivía gracias a un trabajo

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz. *Diario (1953-1969)* Barcelona, Editorial Seix Barral, 2005.

burocrático en una oscura oficina de Buenos Aires. Su destino parecía encarnar el de una suerte de *Bartleby* polaco. Fue, además, muy crítico con el ambiente literario argentino, donde tampoco fue bien acogido ni mucho menos reconocido en aquel momento como un gran escritor, aunque también desplegó una mirada muy lúcida sobre muchos aspectos psicosociales del ser argentino, como uno de los tristes privilegios de la mirada del *otro*, del exiliado. Sólo con el tiempo encontró muchos lectores entre la juventud, por lo demás, su público preferido. Acaso el mejor lector entonces de *Ferdydurke* fuera Piñera, al que Gombrowicz nombra graciosamente como presidente del Comité de Traducción de la novela.

Vistas así las cosas, ¿qué le *quedaba* a Gombrowicz?, ¿qué asidero tenía no ya para desarrollar su obra literaria sino para vivir sencillamente? -“soy un forastero en todas partes”, reconoce. En algún momento, como Cioran, piensa en el suicidio como un acto de suprema libertad. Muchas veces, al inicio de su diario, expresa la angustia de saberse un forastero, un pobre, un marginal, un exiliado del mundo. Incluso, llega a pensar en renunciar definitivamente a la literatura. Como Lezama, alguna vez también temió morir y dejar quizás el fugaz recuerdo de un loco excéntrico, un polaco histriónico, un anarquista de la literatura. Pero acaso por tener precisamente casi *todo* en contra, hizo de su *persona* su *patria*, su *lenguaje*, su *obra*, y logró configurar uno de los destinos literarios más auténticos del siglo pasado.

La manera en que lo hizo parece un verdadero milagro, sobre todo porque no solía hacer concesiones de ningún tipo, antes bien esgrimía contra el mundo -patria, país de adopción, moralidad burguesa, credos religiosos o políticos- una personalidad siempre incómoda -la suya, la gombrowicziana, como le gustaba recalcar-, a contracorriente de todo.

*A mis alumnos les digo: recordad que no soy uno de esos profesores buenazos vuestros, con patente y garantías. Conmigo nunca se sabe. En cualquier momento puedo soltar una tontería o mentir, en fin, tomar el pelo. Conmigo no hay garantías. Soy un bribón, me gusta divertirme, y me pirroteo, me pirroteo de vosotros y de mis enseñanzas.*

“Prefiero divertirme con mis enemigos antes que destruirlos”, confesaba también. Era un constante provocador, perenne polemista y contradictor, como una conciencia ígnea, casi erótica. Incluso, sentía un placer casi morboso—o acaso era víctima de un feroz impulso que no podía dominar- en expresar siempre su *reacción*. Era como si encarnara los versos de Unamuno: “Hay que ganar la vida que no fina, con razón, sin razón, o contra ella”. Era, pues, como Mefistófeles, la contradicción perenne; el que quería—son sus palabras- *aguar la fiesta*; el que decía casi siempre *no*, incluso muchas veces a costa de sí mismo; el que revelaba el síntoma oculto e inconveniente; el que recelaba incluso de los elogios; el que -como demuestra en uno de los capítulos más interesantes de su diario- no sabe qué hacer con la fama, cuando tardía e imprevisiblemente le sobreviene... Analiza entonces cómo han enfrentado la fama —*esa vieja puta o pecadora*, dice de ella- muchos de los mayores escritores de su tiempo. No le convence ninguno. Sólo parece avenirse, no sin reticencias, con Thomas Mann y ello porque — como escribe en su diario:

*Mann consiguió —dentro del espíritu de su época- aunar de un modo más estrecho que nadie la grandeza con la enfermedad, el genio con la decadencia, la superioridad con la humillación, el honor con la vergüenza; abordó ese enloquecido acoplamiento de contradicciones con una franqueza que despertaba confianza..., y al mismo tiempo trató esa contradicción vergonzosa no como algo que mereciera repulsión y condena, sino precisamente como algo apasionante, embriagador y hasta digno de amor, que el gran artista, en la interpretación de Mann, es abominable y ridículo, pero también maravilloso y atractivo..., como un amante.*

Así y todo quiere ir *más allá* que Mann, hasta que parece descubrir el secreto. Y escribe: “La grandeza —digámoslo por fin- ¡es la insuficiencia!”.

Le irritaban todos los estereotipos, desconfiaba de todos los mitos nacionales o universales. Como un Lorenzo García Vega insular, expresaba siempre el reverso oscuro de toda realidad. Sus obsesiones, sus imposibles —aparte de la paranoia que también le era consustancial, sobre todo con los críticos de su obra o de su persona-, eran las poses aristocráticas, las ínfulas burguesas, los mitos nacionales (*la polonidad*), el *kitch* comunista (en lo que fue un precursor de Kundera) y, muy especialmente, la

institucionalidad del arte -sobre todo de la pintura, en lo que también se anticipó a la llamada crítica posmoderna de la institución arte de la modernidad... Asimismo, sentía un peculiar rechazo por la poesía en verso, y muy especialmente por la llamada poesía pura, como expresa en su polémico ensayo “Contra los poetas” –el cual fue utilizado por su admirado amigo cubano, Virgilio Piñera, para denostar oblicuamente a los poetas, también católicos, de la revista *Orígenes*. Aunque en ese texto, sospecho, tuvo mucho que ver en su argumentación la peculiar tradición lírica polaca.

Por otro lado, no es una mera casualidad que fuera precisamente Virgilio el traductor al español más entusiasta de su novela *Ferdydurke*. Con diferencias, que el propio Gombrowicz se encarga de precisar, eran, indudablemente, espíritus afines. Sólo le hace a Piñera un reparo, que se entiende perfectamente a la luz de su convicción sobre la eterna lucha del yo contra la Forma, contra el mundo. Dice –y repárese en que se refiere al Piñera prerrevolucionario-:

*Los hombres que con más agudeza y dolor se dan cuenta de su impotencia –por ejemplo, el cubano Piñera- a menudo son demasiado conscientes de su derrota para poder luchar. Piñera, al sentirse impotente, rinde homenaje al Gran Absurdo, que lo aplasta; en su arte la adoración del absurdo es una protesta contra el sinsentido del mundo, hasta una venganza, una blasfemia del hombre ofendido en su moralidad. “si el sentido, el sentido moral del mundo es inaccesible, me dedicaré a hacer payasadas”, tal es el aspecto aproximado que toman la venganza de Piñera y su rebelión. Pero ¿por qué él, igual que tantos otros americanos, desconfía hasta tal punto de sus propias fuerzas? Pues porque de nuevo la cuestión para él es el mundo y no su propia vida. Ante el mundo, la humanidad, la nación se es impotente, eso le supera a uno, pero con la propia vida se puede, a pesar de todo, hacer algo, ahí uno recupera su potencia, aunque en una dimensión limitada.*

En fin, le molestaba todo lo que a su juicio –y sobre esto volveré más adelante- se apartara de o negara la Vida. En esto, como la otra gran exiliada, María Zambrano, era radical. Tenía una insobornable fe en todas las pasiones naturales, en todo lo que la Razón occidental de alguna manera condenaba o consideraba marginal. Por ello llegó a expresar que el impulso más creador y más auténtico del arte era *el pecado*. Sentía un

turbio, oscuro impulso hacia las pasiones sumergidas o sepultadas por la represión tanto social como individual. De ahí que privilegiara en su obra los impulsos naturales. Descreía de la obra de arte –*la Forma*, le llamaba él- como una segunda naturaleza. Aquella debía ser una emanación directa de la persona, del *yo* (no hay dudas de que creó el *yo* gombrowicziano); *yo* que prefería al tan socorrido *nosotros*, que le parecía una máscara intolerable, retórica, populista o aristocrática. En todo caso, erigió una suerte de *aristocracia del yo*, pero no, como puede parecer, por un desmedido egotismo o trasnochado romanticismo o subjetivismo –aunque de todas esas instancias algo prístino, visceral indudablemente tenía-, sino para anteponer siempre la singularidad de *la persona*, su vitalidad natural, y rescatar así su inagotable venero, casi caníbal, para su creación: los sueños, lo lúdico, las pasiones prohibidas, en fin, la liberación o revolución *gombrowicziana* –iba a decir, freudiana- de lo reprimido.

Sus grandes impulsos creadores estuvieron vinculados a la revelación de *lo inacabado*, como lo demuestran la afirmación y la expresión de la juventud o inmadurez, siempre enfrentadas, en una dialéctica contradictoria, con la madurez, con lo superior o mayor, con *lo acabado*. Dialéctica, digo, porque Gombrowicz, aunque de cierto modo anteponía la existencia a la conciencia, el fragmento al sistema, el caos al cosmos, y aunque toda su pulsión o agonía creadoras se desenvolvían para burlar el (o reaccionar contra) el límite –la llamada teoría de la Forma gombrowicziana-, era en el fondo un polemista brillante, quiero decir, una conciencia siempre en vilo, de una lucidez implacable –incluso y sobre todo consigo mismo. Porque una de las formas en que se *realizaba*, se desplegaba su pensamiento era precisamente a través de la exposición dialéctica de las contradicciones. Esto se hace muy evidente en su diario, donde incluso llega a hablar de sí mismo en tercera persona, como una manera de expresar un poderoso efecto de extrañamiento consigo mismo y con los temas que trata o las vivencias que expresa, y, también, como una forma de vigilar, de estar alerta ante sus propias y posibles mistificaciones. Incluso habla del diario como “la idea de una puesta en escena y la figura de un director de escena”. Sin embargo, hacia el final del mismo llega a reconocer que fue precisamente el diario el que lo salvó del abismo, de la nada, y le dio la fe, la confianza en sí mismo y en su literatura. Es que fue el diario el que, más sus novelas, lo lanzó al espacio interhumano. Sus novelas, de cierta manera, eran la Forma, *su* Forma, y el diario su propia persona, convulsa, contradictoria, inacabada, insuficiente...

En suma, le irritaban los grandes relatos de la modernidad, los totalitarismos tanto de izquierda como de derecha. Hizo, pues, de la debilidad, su mayor fuerza, de la periferia, su centro. El, que padecía como pocos una inmensa necesidad de ser reconocido como un artista singular. En pocos escritores se hace tan evidente, pero también tan poderosamente significativo, su afán de originalidad. Es como un modelo digno de estudio para el autor de *La angustia de la influencias*. Se desviaba de todo, pero apasionada, lúcida y creadoramente. Era su naturaleza, su patología personal. Es raro el momento de su diario en que elogia sin reservas (Shakespeare, Rabelais, Montaigne, el Thomas Mann de *Tonio Kroger*, Beethoven, Simone Weil..., dentro de los polacos, solo Milosz). Pero, en general, es raro también que comente sus lecturas, a no ser para criticarlas. Parecía de la ansiedad o angustia de la influencias. Tenía, como Harold Bloom, una concepción agonística de la literatura. Expresa, por ejemplo:

*El arte es aristocrático hasta la médula de los huesos, como un príncipe de sangre. Es negación de la igualdad y adoración de la superioridad. Es cuestión de talento o incluso de genio, es decir de supremacía, de eminencia, de excepcionalidad; es también jerarquización severa de los valores, crueldad ante lo mediocre, elección y perfeccionamiento de lo excepcional, insustituible; es finalmente cultivo de la personalidad, de la originalidad, de la individualidad.*

Concurrentemente, era tal su obsesión negadora, mefistofélica –en realidad, reafirmación incesante de su singularidad-, que en una ocasión se pregunta a sí mismo si no se habría convertido en una persona reaccionaria:

*¿Será pues que me convierto en “reacción”? ¿Contra todo el proceso encaminado hacia el universalismo? Soy tan dialéctico, estoy tan preparado para ver desactualizarse los contenidos con los que me ha nutrido la época –el fracaso del socialismo, de la democracia, del cientificismo- que casi con impaciencia aguardo la inevitable reacción, casi soy ella yo mismo.*

En el fondo, lo que lo movía era un impulso órfico, abisal, un estar siempre confundido con el mundo de lo sagrado, con las fuentes mismas de la vida, como diría San Juan... Es muy significativo que tratara siempre -otra afinidad con Virgilio -de acompañar su

anhelo de trascendencia con una referencia a la cotidianidad, algo que define en parte su estilo, su fisonomía. De ahí su recurrente vocación por comprender el mundo de *lo inferior*. Lezama le llamaría a este síntoma, en su diálogo con Juan Ramón Jiménez, como la *riqueza infantil de creación*. Era recurrente su afirmación de que era *un niño*, aunque en un momento advierte: “Si soy un niño, en todo caso soy un niño que ha pasado por la escuela de Shopenhauer y Nietzsche”.

El mismo reconoce que se siente siempre *incómodo* ante la naturaleza. Porque si para Gombrowicz el Arte, la Humanidad en general, es la negación de la naturaleza, entonces la naturaleza (sagrada, confundida, imprevisible) -suerte de misterioso orden del caos, o viceversa- es el lógamo más creador y vital de sus objetivaciones literarias. De ahí su fascinación por la juventud, como estadio más cercano a la naturaleza, menos contaminado por la ilusoria supremacía de *lo superior*, la *madurez*, la razón, la conciencia -también, con este mismo sentido, funciona el Estado o la Iglesia en sus diversas objetivaciones históricas, o la Nación, como suplantador de la persona.

Pero, ¿qué significa ese impulso suyo hacia lo inferior, la juventud, la inmadurez, la naturaleza, lo inacabado siempre? El conflicto se revela mejor a través de la contradicción dialéctica entre la Espiritu y la Materia. Como el Virgilio de *La carne de René*, confiesa Gombrowicz: “¡Estoy totalmente enamorado de la carne! La carne es para mí casi decisiva. (...) Mi metafísica está hecha para precipitarse en la carne... siempre..., casi sin descanso...; es como una avalancha con su tendencia natural hacia abajo...”. Reconoce lo turbio –lo *escabroso*, dice- de la frase cristiana: “Y el verbo se hizo carne...”. Pero en otro momento sentencia: “No existen más ideas que las encarnadas. No hay verbo que no sea carne”. Gombrowicz, exponente como pocos de la inteligencia, la lucidez, el refinamiento propios del Espiritu –espíritu como imagen de la razón, la conciencia, la civilización occidental-, siente una atracción irrefrenable hacia la Materia. Como su cosmovisión está desprovista de toda fundamentación teológica, busca entonces en el hombre singular –y en esa zona o ámbito que él llama *lo interhumano*-, desprovisto de toda connotación de *lo divino*, la expresión de lo más cercano a la naturaleza. Es el ámbito, pues, de lo genésico, de la creación o nacimiento incesantes, también de lo imprevisible o desconocido, de lo no coartado todavía por la norma, el centro, el sistema, la ley, la sociedad. En este sentido, Gombrowicz fue siempre un revolucionario radical. Una suerte de anarquista visionario o profético –

profeta de sí mismo, en todo caso. De cierto modo, él podría suscribir, pero *a lo Gombrowicz*, la frase cristiana: *Mi Reino no es de este Mundo*.

Esto se manifiesta de diversas formas en su pensamiento. Una de las más reveladoras es cuando trata el tema de la homosexualidad. Más allá de los avatares concretos de sus aventuras sexuales y eróticas, las cuales sin embargo expresan uno de los veneros fundamentales para su creación literaria, me interesa destacar lo que ellas significan como conflicto creador. Aunque según sus propios testimonios, Gombrowicz tenía relaciones con ambos sexos, sentía una franca preferencia por el masculino. Con el tiempo, ese impulso se mantuvo, y valga la paradoja, como contemplación activa, es decir, dejó de realizar el sexo carnalmente. Pero esa renuncia, ese sacrificio, esa castidad carnal le provocó una exacerbación infinita, casi hiperestésica, de sus sentidos. Entonces el mundo apolíneo y dionisiaco de la juventud, de la belleza masculina, tan ligado a la idea del pecado, fue paradójicamente su Paraíso perdido (la época, casi mítica para él, de sus aventuras en El Retiro, de Buenos Aires), quiero decir, uno de sus mayores estímulos creadores.

Pero, a su vez, Gombrowicz estaba como genéticamente imposibilitado para acceder cognoscitiva y vitalmente a cualquier manifestación de la realidad como no fuera a través y como expresión de un profundo conflicto existencial. El mismo reconoce que con *Ferdydurke* se anticipa al credo existencialista. El momento en que Gombrowicz siente que ha perdido físicamente su juventud, es de los más conmovedores de su diario. Es, según él, el tiempo de la derrota, de la cercanía de la muerte. Entonces se dedica a experimentar lo que significan las relaciones del mayor, el superior, con lo joven, con lo inferior (tema profundo de casi todas sus novelas). Pero lo joven, la belleza inmarcesible de la juventud ¿no es también el mundo de la materia en todo su esplendor naciente y natural? En este sentido, Gombrowicz es *un poeta* –algo que sesgadamente reconoce en su diario–, por mucho que denostara a los llamados por él poetas en verso. Es muy curioso, además, cómo siente una suerte de religación –*religare*–, en este sentido religiosa, con el mundo de lo material. Por lo demás, Gombrowicz realiza una crítica contundente del ateísmo como cosmovisión, como fruto de un dogmatismo, una abstracción, una idea que termina siendo afín con el dogmatismo de signo contrario. En última instancia, no está para nada en contra de la manifestación de los sentimientos religiosos, como demuestra, por ejemplo, su inmensa admiración por Simone Weil.



También es constante en sus argumentaciones dialécticas la idea de Dios, su extraña existencia discursiva o necesidad vital —incluso del Diablo, en una confesión abisal de su diario. Pero, además, no puede oponerse Gombrowicz, para ser consecuente con su defensa radical de la vida, con la expresión de lo religioso como sentimiento, como profunda actitud vital. Por eso también le parece que *lo natural* sería una suerte de andrógino, o una mezcla indiscernible de ambos sexos en el ser humano. Se pronuncia, entonces, por ejemplo, en contra de la impostación unilateral de lo masculino, y reclama el complemento enriquecedor de lo femenino.

De otras dos formas se explaya en su diario esta relación conflictiva -cósmica sería mejor decir-, con la irrupción del mundo de lo material. Una es la escena donde narra, ante un perro que agoniza, herido de muerte, las distintas perspectivas de lo humano frente al dolor animal, o, mejor, frente al dolor a secas, sin calificativos. Porque ese dolor cósmico, natural, en estado puro, le sirve a Gombrowicz para destacar lo relativo o inauténtico de las diferentes perspectivas humanas -católicas, comunistas, burguesas, aristocráticas, que vislumbra en las personas concretas, amigos suyos, que asisten al perro como ante un enigma que a la postre los descifra a ellos... Al final, solo retiene los ojos del perro, mirando anhelante desde su dolor. Por cierto, una de las vueltas de tuerca que hace Gombrowicz, con respecto al existencialismo —que, por lo demás valoraba mucho- es la que expresa de este modo: “Los existencialistas con su *vivir para la muerte* no me satisfacen, yo no confrontaría la vida más que con el dolor”. En una ocasión, escribe: “Hoy tengo miedo —sí, esa es la palabra- al sufrimiento de una mosca”. En otra, anota este pensamiento sobrecogedor: “la vergüenza del hombre frente al animal”.

Pero donde esta suerte de *piEDAD*, religación con la naturaleza, con lo material, se pone de manifiesto de una manera casi sobrecogedora es en la narración de una vivencia individual. Gombrowicz está acostado en la arena de una playa en ese momento desierta, y ante unos vientos fortísimos se protege detrás de una duna. Desde su visión *inferior*, a ras de suelo, observa cómo un escarabajo, una suerte de Gregorio Samsa en miniatura, impelido por el fuerte viento, yace patas arriba; no puede enderezarse, e imagina que puede llegar a morir así. Enseguida se cuestiona si tiene sentido que lo ayude a enderezarse. Finalmente se decide por su impulso vital y lo endereza. Inmediatamente ve otro en la misma agónica posición, y lo *ayuda* también. Pero el hecho no previsto es

que la playa está literalmente llena, hasta el infinito, de esos bichitos maniatados por el viento. Entonces Gombrowicz narra cómo frenéticamente quiere salvarlos a todos, y comienza, como en una rápida película silente, a enderezarlos a todos, hasta que se da cuenta de que eso es *imposible* por una razón muy sencilla: la cantidad...—ah, de nuevo el límite turbio o glorioso, la forma burlada, la insuficiencia salvadora... Pero todavía va más lejos cuando se pregunta cuál será el elegido para a partir de *ese -ese* escarabajo concreto, único, singular-, no enderezar a más ninguno, y se cuestiona sobre qué derecho tiene él para tomar esa decisión... Esta es la manifestación -ridícula y cósmica- de la arrasadora piedad por el mundo de lo material, y, a la vez, del infierno de la conciencia. La escena tiene, además, algo como histriónico, como propio de un Chaplin gombrowicziano. En una ocasión afirma sobre el histrionismo que “para mí constituye la clave de la vida y de la realidad”.

Por eso es que en sus novelas, esos personajes jóvenes, inmaduros, lúdicos, bellos, caóticos, pecadores, están vistos desde una piedad, desde un amor, en el fondo, trágicos. Creo que en ellos se revela la naturaleza de la cosmovisión creadora, singular, de Witold Gombrowicz: ese canto a la insuficiencia, a lo inacabado siempre. Como una realidad mirada desde unos ojos acabados de nacer. O una mirada siempre exiliada, es decir, contaminada por una extrañeza perpetua. Gombrowicz podía haber hecho suyos los famosos versos de Lezama: “Ah, que tú escapes en el instante en el que ya habías alcanzado tu definición mejor...” Por cierto, con un eco nietzscheano, Gombrowicz llega a escribir de sí mismo en tercera persona que acaso “su verdad estaba en perseguir y no en alcanzar”.

Lo mismo vale para sus recurrentes asedios a la *polonidad*, que tanto me han hecho meditar, comparar, con la problemática de la *cubanidad*, porque en ambas tiene un peso similar el conflicto de la identidad siempre pendiente, como problema futuro a resolver, como rostro inacabado - sobre todo ahora que lo pienso y lo siento desde este exilio fantasmal, un poco gombrowicziano donde vivo. Creo que para ambas realidades - miradas dolorosa y amorosamente- valen también los versos de Virgilio en *La isla en peso*: “Pueblo mío, tan joven, no sabes definir”.

Madrid, 29 de octubre, 2006