



El Teatro en Witold Gombrowicz

Importancia y pervivencia en el contexto hispano

Facultad de Filología, Traducción y Comunicación
Universitat de València

Tesis doctoral
Realizada por:
María Elena Blay Chávez

Dirigida por:
Prof. Dr. Josep Lluís Sirera Turó
Prof. Dr. Manuel Diago Mocholí

Valencia
Curso académico 2016/17

A mi hija Almendra

ÍNDICE

Introducción	19
Gombrowicz – biografía	25
CAPÍTULO I OBRAS	29
1. Obras de teatro de Gombrowicz	29
1.1 <i>Yvonne princesa de Borgoña</i>	30
1.2 <i>El Matrimonio</i>	35
1.2.1 <i>El Matrimonio versus El casamiento</i>	43
1.3 <i>Opereta e Historia</i>	46
CAPÍTULO II ANALISIS	55
2.1 Teatro	57
2.1.1 Máscaras. Teatro y vida	57
2.1.2 Teatro y Gombrowicz	66
2.1.3 Lenguaje paródico. Humor	73
2.2 Filosofía	83
2.2.1 Existencialismo	83
2.2.1.1 Lacan	93
2.2.1.2 Sartre	99
2.2.1.3 Cioran	104
2.2.2 Surrealismo	106
2.2.3 Absurdo	110
2.2.4 Posmodernismo	113
2.2.5 Inmadurez	118
2.2.5.1 Henry Darger. Locura e infancia	125
2.2.5.2 Bataille. Crueldad y memoria	127
2.2.5.3 Merleau-Ponty. Simbolismo	131

2.2.5.4 Thomas Bernhard	134
2.2.5.5 Deleuze	136
2.2.5.6 Borges	137
2.3 Crítica	139
2.3.1 El artista frente al científico	139
2.3.2 Opinión de Gombrowicz sobre la crítica	141
2.4 Intertextualidad y Gombrowicz	145
2.4.1 <i>Heliogábalo</i>	146
2.4.2 Ilya Ilf y Eugenio Petrov (<i>Las doce sillas</i>)	150
2.4.3 James Joyce y Jorge Luis Borges	151
2.4.4 Alfred Jarry (<i>Ubu Rey</i>)	158
2.4.5 Virgilio Piñera	161
2.4.6 Eugène Ionesco	169
CAPÍTULO III PUESTAS EN ESCENA	175
3.1 Argentina	177
3.1.1 Filmografía argentina sobre Gombrowicz	181
3.1.2 Representaciones de <i>Yvonne</i>	186
3.1.2.1 <i>Yvonne</i> de Uriel Guastavino	186
3.1.2.2 <i>Yvonne</i> de Alejo Marschoff	187
3.1.2.3 <i>Yvonne</i> de Leo di Napoli	190
3.1.3 Adaptaciones	196
3.1.3.1 Adaptaciones de Alfredo Martín	196
3.1.3.2 Adaptación de <i>Ferdydurke</i> de Alejandro Genes Radawski	200
3.1.3.3 Adaptaciones de Adrián Blanco	203

3.1.3.3.1 Conversaciones con Gustavo Manzanal y Adrián Blanco. Panorama teatral argentino	203
3.1.3.3.2 Representaciones de <i>Historia</i> en el contexto argentino	209
3.1.4 Primer Congreso Internacional Witold Gombrowicz	211
3.1.4.1 Testimonio Sofía Alemán	211
3.1.4.2 Testimonio Wanda Wygachiewicz	212
3.1.4.3 Testimonio Marcos Urdapilleta	213
3.1.4.4 Testimonio Nicolás Hochman	215
3.2 España	217
3.2.1 <i>Yvonne</i> de Joan Ollé. Teatre Lliure	224
3.2.2 <i>Yvonne</i> de Joan Gómez. Teatrebrik	227
3.2.3 <i>Yvonne</i> de Ramón Moreno. Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia	230
3.2.4 <i>El Casamiento</i> de Jaroslaw Bielski. Replika Teatro	232
3.3 Francia	236
3.3.1 Gombrowiczshow y Ópera en 2008	241
3.3.2 Didier Galas en 2008 y en 2009	243
3.3.3 Les férus fous	245
3.3.4 <i>Yvonne</i> de Anne Barbot. Compagnie Narcisse	248
3.3.5 <i>Yvonne</i> de Jacques Vincey	252
3.3.6 El cine francés y Gombrowicz en el año 2015	256
3.3.7 Gombrowicz autor para el público francés	261
3.4 Polonia	263
3.4.1 En relación a otros autores polacos	265

3.4.1.1 Bruno Schulz	265
3.4.1.2 Wislawa Szymborska	270
3.4.1.3 Witkiewicz	273
3.4.2 Representaciones polacas	277
3.4.2.1 <i>Yvonne princesa de Borgoña</i>	279
3.4.2.1.1 <i>Yvonne</i> de Halina Mikolajska	281
3.4.2.1.2 <i>Yvonne</i> de Jerzy Golinsky	285
3.4.2.1.3 <i>Yvonne</i> de Mikolaj Grabowski	287
3.4.2.1.4 Segunda <i>Yvonne</i> de Halina Mikolajska	288
3.4.2.1.5 <i>Yvonne</i> de Zygmunt Hübner	289
3.4.2.1.6 <i>Yvonne</i> de Anna Augustynowicz	292
3.4.2.1.7 <i>Yvonne</i> de Andrzej Rozhin	295
3.4.2.1.8 <i>Yvonne</i> de Waldemar Smigasiewicz y Maciej Wojtyszko	296
3.4.2.1.9 <i>Yvonne</i> de Anna Augustynowicz en 1996	298
3.4.2.1.10 <i>Yvonne</i> de Leszczuk Horst	300
3.4.2.1.11 <i>Yvonne</i> de Waldemar Smigasiewicz en 1999	302
3.4.2.1.12 Ópera de <i>Yvonne</i> por Marek Weiss-Grzesinski	304
3.4.2.1.13 <i>Yvonne</i> de Christopher Garbaczewski	306
3.4.2.1.14 <i>Yvonne</i> de Agata Duda Gracz	309
3.4.2.2 <i>El Matrimonio</i>	312
3.4.2.2.1 <i>El Matrimonio</i> de Jerzy Jarocki	312
3.4.2.2.2 <i>El Matrimonio</i> de Jerzy Grzegorzewski	314
3.4.2.2.3 <i>El Matrimonio</i> de Ryszard Major	317
3.4.2.2.4 <i>El Matrimonio</i> de Wojciech Jerzy Maryanski	319
3.4.2.2.5 <i>El Matrimonio</i> de Krystian Lupa	321
3.4.2.2.6 <i>El Matrimonio</i> de Wojciech Szulczynski	324
3.4.2.2.7 <i>El Matrimonio</i> de Jerzy Jarocki en 1991	326

3.4.2.2.8 <i>El Matrimonio</i> de Smigasiewicz	328
3.4.2.2.9 <i>El Matrimonio</i> de Andrzej Pawlowski	330
3.4.2.2.10 <i>El Matrimonio</i> de Elmo Nuganen	332
3.4.2.2.11 <i>El Matrimonio</i> de Waldemar Zawodzinsk	334
3.4.2.2.12 <i>El Matrimonio</i> de Pawel Wodzinski	336
3.4.2.3 <i>Opereta</i>	337
3.4.2.3.1 <i>Opereta</i> de Kazimierz Dejmek	337
3.4.2.3.2 <i>Opereta</i> de Braun Kazimierz	340
3.4.2.3.3 <i>Opereta</i> de Józef Gruda	342
3.4.2.3.4 <i>Opereta</i> de Maciej Prus	344
3.4.2.3.5 <i>Opereta</i> de Zbigniew Marek Hass	346
3.4.2.3.6 <i>Opereta</i> de Jerzy Grzegorzewski	348
3.4.2.3.7 <i>Opereta</i> de Michal Zadara	350
3.4.2.3.8 <i>Opereta</i> de Wojciech Koscielniak	352
CAPÍTULO IV OTRAS REPRESENTACIONES	353
4.1 Panorama actual y pervivencia de Gombrowicz: Otras representaciones	354
4.1.1 Títeres	354
4.1.1.1 Versión de <i>Yvonne</i> por La Machine, compañía de marionetas	355
4.1.1.2 El laboratorio de títeres de Natacha Belova	356
4.1.2 Versión de <i>Yvonne</i> dirigida por Omar Sangare en Massachusetts	358
4.1.3 Adaptaciones de Jerzy Jarocki	360
4.1.3.1 <i>Błądzenie</i> en 2004	360
4.1.3.2 <i>Cosmos</i> en 2005	362
4.1.4 <i>Cosmos</i> de Joris Mathieu en 2013	363
Conclusiones	365
Bibliografía	381
Anexos	399
Cronología	401

Fotogramas	405
<i>Kosmos</i> , de Andrzej Zulawski	405
<i>Gombrowicz o la seducción</i> , de Alberto Fischerman	407
<i>Ferdydurke</i> , adaptaciones 1985 y 1991	409
<i>Pornografía</i> , de Jan Jakub Kolski	411
<i>Historia</i> de Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna)	413
<i>Kosmos</i> de Eugeniusz Korin	414
<i>El Matrimonio</i> de Jerzy Jarocki	415
<i>Trans-Atlántico</i> de Mijolaj Grabowski	417
Testimonios	419
Entrevista a Jorge Lavelli	419
Entrevista a Juan Trzenko	425
Entrevista a Paula Kleiman	427

ABREVIATURAS

A modo de advertencia bibliográfica especificamos que utilizaremos las siguientes formas abreviadas, seguidas del número de página, cuando citemos las fuentes:

- A:** *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*. Editorial Anagrama, 1972.
- B:** *Bakakäi*. Tusquets editores, 2000.
- CP:** *Contra los poetas*. Ediciones Sequitur Madrid, 2009.
- C:** *Cosmos*. Editorial Seix Barral, 1997.
- CA:** *El casamiento*. Editorial El Cuenco de Plata, 2010.
- CF:** *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Tusquets editores. Barcelona, 1997.
- D:** *Diario (1953-1969)*. Editorial Seix Barral, 2005.
- F:** *Ferdydurke*. Editorial Seix Barral, 2006.
- H:** *Los hechizados*. Editorial Seix Barral, 2005
- M:** *El Matrimonio. Opereta*. Barral, 1973.
- P:** *Pornografía*. Editorial Seix Barral, 2002.
- RP:** *Recuerdos de Polonia*. Ediciones Versal, 1985.
- T:** *Testamento. Entrevistas con Dominique de Roux*. Editorial Anagrama, Barcelona. Primera edición Belfond, París 1968.
- TH:** *Théâtre*. Éditions Gallimard, 2001.
- TA:** *Trans-Atlántico*. Editorial Seix Barral, 2003.
- Y:** *Ivonne, princesa de Borgoña*. Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa. Madrid, 1968.

Agradecimientos

Hace siete años, a finales del año 2008, conocí al que sería mi tutor: Josep Lluís Sirera Turó. Yo había acabado la licenciatura de Filología Hispánica y quería hacer el Máster de estudios hispánicos avanzados para tener la opción de continuar con el doctorado y seguir especializándome en lo que era mi pasión: la literatura. En el Máster había la opción de escoger entre tres ramas: la de lengua, que era adentrarse en el terreno de ELE para ser profesor de español como lengua extranjera; la rama mixta, que se llamaba igual que el máster y que si uno quería hacer un poco de todo podía tener asignaturas tanto de lengua como de literatura; y la de teatro, que comprendía básicamente el campo de la dramaturgia y el estudio del texto escrito, composición y análisis teatral. Para lo que yo estaba interesada, la línea teatral era la que más me llamaba la atención: suponía entregarme por entero a una rama bastante atractiva ya que el teatro aúna de por sí las plásticas, la música, la literatura, diferentes tipos de arte en uno solo. Yo siempre me he sentido alejada del estudio de una lengua utilitaria, de lo ecuacional de las fórmulas, de lo concreto y de la gramática cuando no se tiene en cuenta el misterio que permite jugar con otros mundos. Precisamente lo que había estudiado de la parte de lengua en la carrera me parecía más interesante en cuanto que se acercaba a lo semiótico... El espíritu de la misma gente de lengua era (aunque caiga en el tópico) ordenado y rígido, sumamente estructurado. Los literatos, por regla general, eran más caóticos y laxos. (Aquí quizá estoy siendo ligeramente gombrowicziana, porque para mí el estudio de la lengua en tanto que ciencia, es decir, la lingüística, sería representante del mundo de la madurez, mientras que la literatura conectaría más con lo «inmaduro», siempre en términos de Gombrowicz, que en este trabajo ya entenderemos más adelante). Me fascinaban aquellas clases de Nuria Girona en las que no se preponderaba lo que uno pudiera memorizar, sino los referentes que tú mismo ibas construyendo en base a lecturas, a tener pasión e investigar por esa misma pasión llegando a múltiples posibilidades de respuesta en los exámenes y en los que contaba más que nada esa exposición reflexiva que el haberte hecho con un par de conceptos abstractos. Puedo agradecer a muchos de mis profesores, como Joan Oleza, quien también dictaba clases magistrales y en las que contagiaba ese afán por descubrir intertextualidades en la literatura contemporánea. Así que yo tenía claro que lo mío era el existencialismo, y que si bien tenía mucha formación en literatura latinoamericana

por haber vivido y estudiado Letras en la Universidad Católica del Perú, también me había dejado llevar por la poesía y había publicado un par de poemarios gracias al editor Víctor Pozanco. Recuerdo también a Arcadio López Casanova, quien era un profesor de estudio de la poesía a quien yo admiré bastante, muchas de sus lecciones las guardo hasta ahora en mi memoria. No me puedo quejar de esos años de Filología, fuimos alegres y afortunados por tener muchos buenos profesores. No conocí, pues, a Josep Lluís Sirera hasta el año 2008 cuando inicié el Máster decidida a adentrarme de lleno en el teatro y con muchísima ilusión. Me lo asignaron como tutor enseguida y me alegro del destino que me puso en su camino docente. Era mi profesor en varias asignaturas y yo aproveché el cien por cien de todas sus lecciones. Recuerdo el privilegio de ser tres o cuatro en clase y poder participar activamente, ya que a mi me daba pánico escénico hacer intervenciones delante de los otros alumnos... Pero en ese ambiente íntimo era todo un lujo poder compartir. Fueron mis primeras dramaturgias y sentí al instante que tenía un alma gemela, además de un profesor: la pintura (su gusto por Miró, por Klee, por el arte abstracto e informalista), la música (recuerdo algunas tutorías en las que hablábamos de Shostakovich), la literatura (me seguía con todos mis referentes existencialistas, con la poesía que me gustaba y concordaba en que con el teatro podía darme el lujo de integrarlo todo como en un retablo de maravillas: plástica, música y poesía, lo podía tener todo), y de todo eso podía hablar con el profesor Sirera, incluso con lo grande que era en sus conocimientos, siempre era humilde a la hora de descubrir nuevas piezas, como cuando le enseñaba fotogramas de alguna película de Béla Tarr y él también sentía lo que yo, que esa imagen era potentísima (me aseguró que una en particular le parecía una joya); con todas mis extrañezas fue bastante entusiasta, para mí él era un verdadero artista disfrazado de académico formal; aunque con él fuera del ámbito académico, si me lo cruzaba en la calle por ejemplo, era todo diferente, como si nos desconociéramos y apenas decíamos un escueto «hola» como nos suele pasar cuando somos reservados a muchos de los que vivimos en un entorno de libros. Gracias a él pude publicar mi entrevista a Lavelli en la revista *Episkenion*, también consiguió material privilegiado para mi tesis, en nuestras reuniones me dio visto bueno para el camino que había iniciado: con las pesquisas de biblioteca y mis viajes a París para las entrevistas y las obras de teatro, y también para que pudiera poner todo lo que saliera de mí en estas páginas. Su desaparición fue un suceso repentino y fatal, poco antes me había ayudado con un plan para mi tesis, el cual cumplí, y le estoy infinitamente agradecida por haber estado ahí siempre alentándome y valorando con interés mis

pasos. Pero al mismo tiempo, el último año que siguió tutorándome, ya sólo estaba en calidad de director y Nel Diago pasó a ser mi nuevo tutor. Diago había sido mi profesor durante la carrera y siempre lo consideré severo en sus calificaciones, estricto a la hora de evaluar y corregir y todo un hombre de teatro. Pero precisamente por estas cualidades me pareció una elección bastante acertada, sería el contrapunto ideal a lo que yo tenía y no me equivoqué. De los profesores que conocía era el que pensaba más me podía ayudar en el terreno que estaba tratando. También obtuve material e ideas de su mano, como lo había recibido por parte del profesor Sirera; a quien echaré en falta también cuando haya acabado la andadura de este viaje que son estas páginas sobre el polaco Gombrowicz, hubiera deseado que él también lo tuviera en la mano. Pero sin el profesor Diago que estuvo cuando lo necesité, obviamente este trabajo no habría podido salir adelante y es una persona a la que admiro, así que desde el inicio me vi bajando un poco de mi nube y pisando más tierra, que también es necesario para hacer una labor de investigación de ese calibre. Fue lo primero que tuve claro con él y, como afirmo, ha sido un lujo poder tener a dos personas tan valiosas del mundo teatral guiándome.

También agradezco a todas esas personas que me enviaron dvds de sus representaciones, a todas las que me contestaron entrevistas por correo electrónico, a todos los que me dieron unos minutos, o quizá horas, de su tiempo para reunirse conmigo en persona, aunque fueran personas muy ocupadas como Rita Gombrowicz, la viuda del escritor, que me invitó cordialmente a su casa cuando yo recién empezaba a investigar para esta tesis y me prestó un libro (*Gombrowicz en Europe*) y me regaló otro (*Gombrowicz en Argentina*), también proporcionándome el contacto de Jorge Lavelli, quien me recibiría atentamente en su casa. A todos los directores de teatro de Francia, España y Argentina que tuvieron contacto conmigo, a la Biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona y a la Bibiothèque Nationale de France, ambas dejándome gran cantidad de valioso material. Al Congreso de Hispanistas de Ustrón, en el cual participé con un artículo sobre el teatro hispano en Gombrowicz, a la Universidad de Silesia, por la publicación de las actas, al Primer Congreso Internacional Witold Gombrowicz, en especial a su organizador Nicolás Hochmann, quien me concedió unas páginas y mucha atención, además de haber podido colaborar con ellos, aunque fuera de forma lejana. Y también a Pau Freixa Terrades, principal estudioso de la obra de Gombrowicz en nuestro país, por atenderme con tanta cordialidad y atención. Este trabajo mío ha sido también un juego que he disfrutado, pero lo ha sido todo, juego, trabajo, seriedad,

diversión, labor de campo, labor reflexiva, y de esta unión de opuestos se ha podido integrar una obra que contiene varias dimensiones como formas de trabajar. Se puede apreciar que quien habla de literatura y habla de teatro, tiene en cuenta las representaciones vivas, pero también tiene en cuenta los textos y también tiene en cuenta la filosofía y la conexión metaliteraria.

Muchas gracias, pues, a quienes me han aguantado pensando y actuando de formas tan dispares y tan gombrowiczianas. Ha sido por él.

«Toda mi obra artística, tanto las novelas como los cuentos, es teatro. En casi todos mis libros aparece un traspunte que organiza la acción; además, mis personajes llevan máscara, y mi grotesca manera de expresarme proporciona, creo yo, cierta plasticidad»
(T: 207-208).

«Si tanto odiáis el histrionismo es porque lo lleváis en vosotros; para mi constituye la clave de la vida y de la realidad» (D: 65).

Introducción

Cómo ser coherente con Gombrowicz, creer en él y en sus ideas, y escribir una tesis desde la forma impuesta. Es un contrasentido. La única manera de hacerlo es la que él mismo recomendaba.

Por lo tanto: no juzgues. Describe únicamente tus reacciones. Nunca escribas del autor o de la obra, sino de ti mismo en confrontación con la obra o con el autor. De ti sí puedes escribir.

Pero, al escribir sobre ti mismo, escribe de manera que tu persona cobre importancia y vida, que se convierta en tu argumento decisivo. No escribas, pues, como un seudocientífico, sino como un artista (D: 121).

En esta cita de su *Diario* encontramos algunos de los subtemas gombrowiczianos que sustentan varias de sus ideas: la autoafirmación del individuo (el yo soy yo) y el artista en contraposición al científico (entraña todo el tema de la crítica). Él no se ocultaba detrás de sus escritos, se ponía a sí mismo junto con sus personajes y nos incita a que hagamos lo mismo. Demostraba su inconformidad con la forma de la misma obra, se rebelaba ante la tiranía que ésta le imponía. Hay de lucha y de confesión. Se muestra la inmadurez sin tapujos.

....¿acaso no debería el crítico introducir en escena a su propia persona? Análisis, sí, síntesis, de acuerdo, disecciones y paralelismos, qué le vamos a hacer, pero que al menos todo esto sea orgánico, que esté lleno de savia, que respire con él, con el crítico, que sea él mismo, que hable con su voz. ¡Críticos! ¡Escribir de manera que tras leerlos se sepa si es un rubio o un moreno quien escribe! (D: 495).

Un crítico debe dejarse la piel. Un escritor también y no temer al ridículo de la «bajeza» de lo «inferior». Una voz auténtica, esa es la intención, la única forma de no traicionarse ni traicionar a Gombrowicz. Porque qué despropósito hablar de este escritor bajo el corset de lo que él más odia, sería una aberración, sería la teorización erudita esteticismo vacío elevación orden rigidez muerte.

No busco eso, y si he elegido al escritor en cuestión es porque creo o siento cierta afinidad hacia lo que dice. Por eso hablaré indistintamente de su literatura y de su teatro y de su vida, porque todo es lo mismo en él, plasmación de su ideario filosófico y coherencia intercambiable: donde decimos teatro decimos vida, donde decimos literatura decimos filosofía y así... Pensando lúdicamente lo viviremos mejor y esa es una de las claves. Otra reside en no tener miedo a los defectos y a mostrar al autor que

se oculta detrás de estas palabras. La verdadera escritura de alguien vivo es una escritura que late, a la que se le marcan las venas. Intentaré no ocultar, por pudor, mi sentir al hablar de esta obra. Es lo que hubiera querido Gombrowicz, y al contrario, ser asociado a una labor meramente academicista sería lo anti gombrowicziano por antonomasia. Así, pues, mi pánico a terminar como esos críticos a los que él destripa es totalmente justificado. Pecaré de caótica, pero no se me podrá reprochar la osadía y la pulsión que se adivinan tras mis palabras.

Objetivos

El propósito de esta tesis es hacer un análisis de la recepción de la obra dramática de Gombrowicz en diferentes contextos y sobre todo explicar cómo ha evolucionado hacia la actualidad. Partiremos, como es necesario, de una introducción de la obra del autor centrándonos en sus tres piezas de teatro, pero teniendo en cuenta también otras obras literarias del autor. Es necesario, puesto que demostraremos que todo lo que trabajó Gombrowicz tiene relación con el teatro, incluyendo su vida. Por ello, no podremos desligarnos de estos aspectos: su dimensión vivencial, su experiencia, su contexto y pensamiento, al mismo tiempo que hacemos una comparativa con las corrientes filosóficas del momento en que Gombrowicz se hacía popular en Europa y Argentina.

Demostrar que el teatro es de gran importancia para entender la figura de Gombrowicz es una de las piedras angulares de esta tesis, pero otra sería indagar en el legado del autor polaco y ver cómo ha arraigado en diferentes territorios (Argentina, España, Francia y Polonia como principales núcleos de recepción) y la actualidad de sus ideas y contacto con el público joven: cómo es que éste entiende lo que Gombrowicz planteaba en su momento y qué actividades se organizan en torno a su figura, adaptaciones a escena y piezas de diferente tipo.

Desmarcarlo y acercarlo al mismo tiempo a corrientes de pensamiento como el existencialismo o el absurdo y sus puntos en común con las vanguardias, también será de interés porque tiene que ver a la hora de hacer una aproximación a la recepción de su obra y su persona. En un sentido más amplio, otro propósito sería acercarnos lo más posible a la persona de Witold Gombrowicz, su carácter lúdico, sus máscaras y lo que él nos quiere mostrar, para abordar el texto de una forma idónea.

Al ser esta una tesis de estudios comparados entre literatura y teatro, uno de los objetivos primordiales es utilizar ambas artes en colaboración, siendo la intertextualidad más que un apoyo un impulso motriz que además de enriquecer el discurso se siente necesario porque evidencia la realidad de lo que se está tratando: no se puede hablar de literatura sin hacer literatura y en Gombrowicz hay filosofía, literatura y teatro como piezas que se han unido y son ya inextricables, que de intentar separar una se arrancaría un trozo de carne del conjunto, obteniendo una masa incompleta.

Metodología

Este estudio es un trabajo de tipo principalmente teórico, donde sin embargo tiene un papel importante la investigación de campo, ya que una parte de la recopilación de información o fuente de inspiración se obtendrá recuperando los testimonios de los protagonistas de la historia: familiares, amigos, estudiosos de su obra y directores de escena que pueden dar luces importantes y pistas con respecto al trabajo que se quiere realizar; una tesis que es más literaria que académica, que busca llevar la figura de Gombrowicz y acercarla al lector, pero planteándose distintas cuestiones en el camino, como son el tipo de teatro que se puede ofrecer con Gombrowicz y si es que éste tiene alguna demanda o potencial en la actualidad.

También se trabajará con fondos documentales, consulta y análisis de datos de prensa y búsqueda del material que se encuentre disponible en la Bibliothèque Nationale de France, por ejemplo, en París, ciudad donde se produjeron algunos de sus estrenos en vida y que guarda dichas noticias periodísticas. La valoración de estos datos, junto con las fuentes en distintos idiomas, será prioridad. Así como la asistencia y visionado de algunas de sus representaciones más y menos resaltantes. Por tanto, se requerirá una consulta física de fuentes y una labor de rastreo en distintos contextos espaciales. Algunos directores nos enviarán sus obras en formato dvd o nos responderán vía correo electrónico, si es que no nos podemos acercar físicamente.

No habrá reparo en consultar fuentes polacas, estudios principales y artículos, así como para el tratamiento de fondos audiovisuales que nos puedan proporcionar las Nuevas Tecnologías. Pero, ante todo y principalmente, se dejará abierta la puerta a la creatividad del investigador, que lo intentará ser menos, puesto que así y solo así se podrá respetar la esencia del tema tratado; es decir, menos investigador, descifrador, catalogador y más gombrowicziano a fin de poder plasmar con el tono además de con el uso de las palabras.

Estado de la cuestión

Uno de los escritores más novedosos del s.XX es, ciertamente, Witold Gombrowicz, famoso por su novela *Ferdydurke* y valorado por su *Diario*. Su estilo peculiar ha hecho que sea reconocido mundialmente y se le considere a la altura de un Kafka o un Genet, escritores como él, vanguardistas; e incluso se le menciona a veces como precursor de un teatro del absurdo, junto con este último. Si bien son bastante comentados su *Diario* y novelas, las obras de teatro son una pieza a destacar en la obra de Gombrowicz, no tanto por número sino, más bien, por la importancia que él mismo les daba a estas obras y la originalidad de las mismas. Para esta tesis se ha querido reivindicar este sector de su obra y hacer una panorámica del autor.

El estudio que se hace de Witold Gombrowicz en España es más bien escaso, a pesar de ser una figura de primerísimo orden y junto con Witkiewicz y Schulz uno de los emblemas más mostrados de literatura polaca para el mundo. Su peculiar posición a medio camino entre Latinoamérica y Europa lo hace un escritor de «entre caminos» y es interesante ver la cosecha que este germen dejó a su paso en territorios tan disímiles.

Si bien gran parte de su vida estuvo exiliado en Argentina, aún no es un escritor de masas, aunque sí entra dentro del canon de la literatura argentina, pero en palabras del mismo Gombrowicz que ahora utilizaríamos para él, se quedaría en «literatura para literatos». El panorama en España sería más o menos similar, representado, editado y propagado mucho menos de lo que cabría esperar para un autor de este nivel.

A pesar de ello, en Francia hay mucho movimiento con respecto al escritor polaco, y encontramos una mezcla de representaciones artísticas que integran distintas disciplinas y que hacen ver que la obra de Gombrowicz puede tener una predisposición para lo novedoso, lo fílmico, lo plástico y lo espectacular, con una tendencia de los artistas a jugar con las adaptaciones y ver en el autor una proyección de futuro; lo que se encuentra en escritores que son siempre de actualidad.

Biografía

Si recordamos todos los datos que nos pueden llegar sobre la vida de Witold Gombrowicz haciendo un repaso a lo que dice de él mismo o lo que otros dicen sobre él, resulta al final que quizá nos podemos llevar una plantilla o molde a nuestra medida. Cada quien podría sacar su impresión; pero también se podría considerar que de todo ese amasijo de recuerdos, anécdotas, relatos, aunque se extraiga más una especie de leyenda en la que los límites de la realidad y de la ficción se han tornado difusos, también podemos vislumbrar los hechos de los que podrían haberse derivado otros... es cuestión de perspicacia o deducción (por ejemplo, el por qué de su afinidad hacia lo inferior, teniendo en cuenta que se crió en una casa con servidumbre, su admiración desde muy pronto a la libertad o espontaneidad de los criados). Lo que no quiere decir que el autor no hiciera todo ese teatro aposta para lograr el efecto de nebulosidad con respecto a sí mismo y que sea incorrecto de nuestra parte creer en la leyenda, más aún viniendo de un amante de la contradicción, como lo es Gombrowicz.

La verdad es que con respecto a las biografías de las personas, y sobre todo los artistas, más vale no ser racionales, la realidad es la que uno en su fuero interno se representa mentalmente y no hay verdades generales ni fechas o acontecimientos que puedan ser más importantes en tanto que sean veraces. Si algún hecho, aunque sea ficticio, calza con nuestra imagen del autor, y esta imagen entra de manera coherente con el resto del imaginario por el que tanto empeño puso en ofrecernos, alguna razón de ser más fuerte tendrá, que, por el contrario, entender si asistió a determinado colegio o puesto de trabajo o si fueron ciertas las palabras con las que se dirigió hacia algún personaje. Parte de este entramado lo tejó él, pero otro, igual de válido, lo tejerán sus compañeros y esa es la cara más interesante de haber tenido una legión fiel de discípulos. Elegimos poner atención en todas las facetas del prisma para ver el arco iris de un personaje multidimensional.

Gombrowicz va a experimentar día a día, desde el inicio de su juventud, lo que se encargará de explicar de diferentes maneras a lo largo de su vida, a través de parábolas y enseñanzas, y a través, también, de un idiolecto inédito: pegarle la facha a uno, *faire la gueule*, hacer la boca en polaco; *gęba* y *twarz* son boca y cara respectivamente, principales focos de atención del autor, son símbolos que exalta en

las relaciones interpersonales y que conllevan un problema de identidad, artificialidad, máscaras y construcción, hasta qué punto se puede ver la esencia de una persona o nos estamos deformando constantemente. La boca, principal punto donde se origina el gesto, la mueca, nos podría hacer creer que Gombrowicz olvidó los ojos como la puerta del alma, en la que se fijaron tantos otros y centró su atención en la parte más proteica, la que sí engaña. Además, su sensibilidad respecto a la forma y el dilema psicológico social del «hombre que crea al hombre» lo llevaría a la reflexión en torno al tratamiento del adulto como a un niño, este fenómeno podría representar al máximo exponente de este proceso de artificio, o la deformación más importante para Gombrowicz, la de la inmadurez no reconocida o vista como amenaza. Infantilizar o «cuculizar», como podemos leer en sus textos (todo argot gombrowicziano de aparición en *Ferdydurke*).

De adolescente escribió su primera obra literaria: *Illustrissimae familiae Gombrowici*, una monografía en la que relataba la historia de su familia según los archivos familiares. Unos años después escribiría una novela, su primera novela, la cual narraba la historia de un contable anodino (podríamos imaginar un personaje sombrío, de soledad en medio de los papeles del Registro Civil, entre el protagonista de *Todos los nombres* de Saramago y el semi heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, coincidentemente contable y pesimista) y que destruyó y quizá hubiera sido un legado que podría cerrarse con la última obra¹, teatral en este caso, que nunca escribió, cuyo tema sería el dolor. La novela trataba sobre melancolía, así que dolor y melancolía habrían cerrado un círculo vital que daría una dimensión más existencialista de Gombrowicz: la que le abre las puertas al mundo y la actitud con la que cierra la puerta tras de sí.

Otros datos interesantes de su vida polaca serían su rechazo por ir al ejército como primera rebeldía, individualismo. La percepción de su tierra natal sería importante para sus textos: las costumbres amaneradas, los formalismos, los duelos... Polonia iba cambiando y las costumbres que hasta ese momento imperaban iban llegando a su fin. Sus escenas de duelos y ceremoniales cortesanos y aristócratas, sin embargo, seguirán estando presentes a lo largo de toda su vida, como símbolos de lo artificial y de la lucha contra la forma.

¹ Como señala Tamara Kamenzain en «Los que conocieron a Gombrowicz» en el testimonio de Ernesto Sabato, también quedó en el tintero una obra sobre su vida en Buenos Aires en clave poética: «Witold se pone muy serio y me dice: “Ernesto, lo más importante que yo podría escribir y que ya no haré, es la transcripción de la experiencia poética que fueron mis primeros años de vida en Buenos Aires”».

Para cuando llega a Argentina y lo que iba a ser una breve estancia se convierte en veinticuatro años de exilio voluntario, ya había sido escritor en Polonia, tenía sus cuentos recogidos en *Memorias del tiempo de inmadurez* y sobre todo era relacionado con *Ferdydurke*, además de frecuentar el café Ziemianska donde era conocido como el rey de los judíos. En Argentina su café sería el Rex y estaría rodeado de gente joven. Tiene un fuerte rechazo hacia lo elevado, hacia los autores consagrados, hacia las ínfulas y hacia el círculo elitista y cerrado. Pero también tiene amigos, alguna patrocinadora (Cecilia Benedit Debenedetti) y reuniones en las que da clases de filosofía a jovencitas. Habitualmente finge papeles y adopta posturas, rodearse de gente menor le hace vivir una segunda juventud y le ayuda a reírse de sí mismo y de los demás, las parodias se hacen constantes, se presenta a veces como conde polaco.

El miedo que tenía Gombrowicz es un miedo bastante comprensible si nos ponemos a pensar en que no somos vistos como nosotros nos vemos, la pregunta de quién somos, entonces, aparece. Gombrowicz tuvo que enfrentarse a muchas imágenes de su persona, distorsiones, etiquetas que a lo mejor no le agradaban, algunas de índole sexual, otras respecto a su carácter, todas impuestas desde fuera. Pero para combatir las lo que hizo fue potenciar las distintas imágenes de sí mismo, sean ciertas o no, llegando a la exageración y la parodia, haciendo que todo fuera una gran confusión y contradicción; intentando despistar a la forma que lo quería apresar, lo veía así, como un juego de escape, aunque siempre acabaría apresado por otra, la inevitabilidad de esta situación lo llevó a que sentara su preocupación principal en este hecho y que sirviera de leitmotiv a su obra.

La amistad que forja en Argentina con el círculo de jóvenes que le seguían fue realmente fuerte y llevada más allá de la simple camaradería, como sólo los líderes espirituales podrían atraer y consolidar. Una vez que Gombrowicz partió de Sudamérica rumbo a Berlín habiendo ganado una beca, los discípulos se quedaron bastante tristes y huérfanos, como al momento de la despedida y ascensión al Cielo de Jesús. Pero le siguieron escribiendo y esperando. Gombrowicz nunca les rompió las esperanzas de volver, sin embargo se casó y asentó en Francia, teniendo sus últimos años de vida una tranquilidad que había buscado, un perro, un retiro necesario. Si bien la chispa que le llevaba a querer ganar más premios literarios se le encendió tras el Formentor en 1967, y el Nobel al que fue nominado en 1968 y que ganó su compañero Samuel Beckett. Sin embargo, tampoco sus rivales en estilo Jorge Luis Borges o James Joyce serían

ganadores de este premio tan ansiado, a pesar de haber sido también nominados. Paradojas gombrowiczianas.

Los dos últimos años de su vida tiene problemas del corazón, con algún infarto. Pero la enfermedad respiratoria le había acompañado toda su vida, largas sesiones de aislamiento en lugares de montaña, al estilo sanatorio en montaña mágica de Thomas Mann, había tenido desde muy joven; fueron frecuentes sus retiros de aire puro a Zakopane en Polonia y a Tandil en Argentina... Pero los problemas asmáticos le traerían graves recaídas los últimos años en Francia. Quizá por eso la inspiración en las moscas y su tortura para escribir una última obra...

CAPITULO I: OBRAS

1. Obras de Teatro de Gombrowicz

En este apartado explicaremos brevemente algunos datos sobre las tres obras de teatro principales de Gombrowicz, las que publicaría como obras intencionadamente, es decir *Yvonne princesa de Borgoña*, *El Matrimonio* y *Opereta*. Pero también incluiremos *Historia*, dentro del apartado de *Opereta*, ya que se deriva de ésta, podría decirse que es una proto *Opereta*, una de las tantas versiones que escribió y guardó, pero no publicó en vida.

Los aspectos que se tratarán serán más que un análisis detallado de las acciones de estas historias, una reflexión en torno a los puntos que corresponden al ideario del autor, lo que de común tendrían todas las puestas en escena si es que reflejaran la intención de Gombrowicz cuando las escribió. Y es que en este punto podemos decir que el autor polaco fue bastante conciso y claro: encontramos en su *Diario* y en *Testamento* algunas directrices de cómo hubiera querido que se representaran estas obras y la intencionalidad con respecto al mensaje, que suele ser bastante sencillo y que, demostraremos, encaja con la cosmovisión del autor siempre, manejando temas que se entrelazan constantemente.

Es importante, pues, conocer lo que se dice en la teoría y en la práctica de cada una de estas obras para luego poder conectarlo con la filosofía del autor y sus representaciones a lo largo del tiempo.

1.1 *Yvonne, princesa de Borgoña*

Es la primera de sus obras teatrales, la más representada y la más famosa. La escribió entre 1933 y 1935 y fue publicada en 1938. En la publicación de 1958 recortó muchas intervenciones de Yvonne, reduciéndola al mínimo. En 1965 se publicó la traducción francesa y tres años más tarde Gombrowicz introdujo nuevos recortes, hasta hacer a Yvonne muda del todo. Este rasgo es muy interesante, las diferentes traducciones varían y por eso en las representaciones el director puede adoptar las variantes con réplica o no. Por ejemplo en el momento en que le preguntan si cree en Dios, en algunos casos Yvonne responderá que sí y en otros callará. La percepción de este personaje puede cambiar de acuerdo a su mutismo: puede interpretarse como abúlica, anémica, hastiada, desganada o como loca, fea, desequilibrada. Hay distintos tipos de Yvonne y se pueden presentar según la conveniencia del director.

La trama es bastante sencilla: un príncipe elige a la sin gracia Yvonne para ser su esposa. La corte está conmocionada por este hecho ya que para ellos Yvonne es una muchacha que incordia con su sola presencia. Al final todos deciden matarla y en la escena final ella se ahoga con las espinas de un pescado, asesinato encubierto y disfrazado por todos.

Si nos detenemos en el hecho del incordio del personaje principal hay dos vertientes en la forma de la representación: presentarla como visiblemente irritante, con una Yvonne que hace gestos e hiperactúa, que es muy desagradable tanto física como socialmente o presentarla como un ser extremadamente pasivo, que por su no actuación lleve a los nervios al resto de personajes. Así podríamos obtener dos concepciones de mundo: uno, en el que se malentiende al diferente y se lo quiere desterrar y otro en el que este ser tan sólo es reflejo de lo que cada uno tiene de molesto. Según cómo se nos presente esta Yvonne sabremos el trasfondo e ideología que querrá transmitirnos su director: si es una condena a la sociedad cuando rechaza a la otredad por miedo o si es una condena a la sociedad que no sabe ver sobre sí mismos. Podemos intuir que la segunda posición es bastante más inquietante, en un tipo de protagonista que funcionaría al nivel de un espejo reflector de las miserias humanas.

Con respecto al tema de la aristocracia y el representar en ella los errores y vanidades, tiene que ver con su posición real frente a este sector social. Afirmaría en su *Diario*: «mi sensibilidad a la aristocracia se manifiesta únicamente en el hecho de que me molesta su superioridad» (D: 83). De hecho, no sólo emplearía esta metáfora de

desenmascarar a los superiores en la pieza que desarrollamos, sino también en la vida real, su juego consistía en acentuar las diferencias entre él y la clase alta, verbalmente como le ocurrió con el príncipe Gaetano², para luego desnudarlos. Si se arrodilla, afirma, es para divertirse con ellos. Hay también un episodio en *Yvonne* en el que intentando hacer que la chica se arrodille terminan arrodillados ante ella. Es éste el juego de Gombrowicz, como él mismo afirma, es el príncipe de los príncipes empleando este método.

La obsesión por antonomasia de Gombrowicz, es decir, su obsesión por la Forma, está presente en esta pieza, como en todo lo que escribió. En *Yvonne* se plasma al ser contruidos los unos a los otros mediante el sólo hecho de existir y ser observados, la forma que los deforma los hace actores y las máscaras que llevan subrayan ese artificio, por eso en escena muchas veces irán ataviados de esa forma, con máscaras o maquillaje muy acentuado. Se puede sentir el agobio de esos personajes por intentar liberarse de la forma: la reina no quiere ser presa de la imagen de cursi y mala poeta que tienen de ella, por ejemplo, o los pecados del pasado oscuro del rey que le persiguen y siente que es observado también por ello. No son ellos mismos y no pueden liberarse de sus máscaras hasta que encuentran a un chivo expiatorio, una especie de Cristo cuyo sacrificio es necesario, y esa es Yvonne.

En *Gombrowicz* de Dominique de Roux vemos cómo llevaría hasta el final de su vida este juego de máscaras: de Roux cuenta cómo el polaco se dispuso a sacar tres máscaras de un armario, de tipo pajaril, y les dio una para cada uno, una para Rita, una para él y otra para sí mismo (de Roux, 1971: 90):

Nous déformons nos semblables et nous sommes déformés au plus profond de notre être. Nous en savons plus qui nous sommes. Et je suis gêné et chacun est gêné et Gombrowicz est gêné et chacun est pétrifié dans l'immense effroi de cette cérémonie totémique où oiseaux et oiselés nous nous voyons manipulés...

Pero para Gombrowicz no existe este yo fuera de la sociedad, el hombre se hallará indisolublemente unido a la Forma. Se trata de una lucha sin esperanzas, en la que uno está fijado y encerrado. Toda madurez conlleva esta inautenticidad.

Gombrowicz calificaba a *Yvonne, princesa de Borgoña* como comedia. Es preciso señalar la gran influencia de Shakespeare en las obras de teatro gombrowiczianas y, en esta en particular, resaltar el carácter que de lúdico pudiera

² Anécdota del *Diario* que se puede encontrar entera entre la página 82 y 85.

tener: «Siempre he reaccionado al humor de una forma particularmente intensa. Por ejemplo, en Shakespeare, que empecé a leer muy joven, lo que me interesó sobremedida fue también el lado humorístico de hadas... y, al mismo tiempo, extremadamente realista» cuenta a Michel Polac en una entrevista recogida para la emisión de *La Bibliothèque de Poche*.

Las comedias están conectadas a los ciclos naturales y lo que dio origen a la comedia griega fue la observación de estos. De ahí se dio a entender que el paso de una estación a otra era asimilada como un viejo que daba paso a una joven pareja, por ejemplo, encarnando el primero el invierno y los otros la primavera. En la escena final se reunían todos los personajes y renacían en una nueva comunidad, esto se solía dar bajo la forma de un banquete, una boda, o un baile. En Gombrowicz sucede todo esto, los finales de sus obras tienden a seguir este esquema y en este orden, pero no se libran de inconvenientes que le aportan el carácter trágico o grotesco y en algunos casos hasta cruel, como se suele comentar en el caso de *Yvonne*.

Gombrowicz se inspira en Shakespeare, quien ya había trastocado los temas convencionalmente poéticos haciéndolos aparecer en sus facetas más prosaicas o crueles, e incluso ridículas, que se derivan de una corte que trama, que es envidiosa, o que intenta cometer un crimen, como sucede también con esta primera pieza teatral. Así mismo, el motivo de espiar a otros, es otro préstamo shakespeariano como cuando están el rey Ignacio y su chambelán detrás del mueble, para ver todo lo que acontece sin ser vistos.

En *Recuerdos de Polonia* escribe sobre *Yvonne, princesa de Borgoña* lo siguiente (RP: 117): «Escribí Yvonne con pena y desgana. 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». Es curioso que lo defina de esta forma, ya que uno de los rasgos principales de sus obras teatrales es la musicalidad. El disparate, la burla, va más allá de un caos y este motivo musical del que habla ha servido de ayuda a muchos autores y directores que han decidido adoptarla en sus repertorios de representación.

Yvonne como personaje femenino en el cosmos literario del autor es una excepción. El resto de sus mujeres conllevan una fuerte carga de erotismo y están resaltando cualidades que tienen que ver con lo erótico o sensual (sean bocas en *Cosmos*, nucas en *Pornografía*, por ejemplo, o desnudez en general). Yvonne sin embargo, no tiene absolutamente relación con el paradigma de mujer que seduce aunque sea inconscientemente. Yvonne está más relacionada con lo andrógino, lo que no tiene sustancia, quizá con una especie diferente... se le llegan a atribuir rasgos animales, anfibios. Su frialdad colinda con la viscosidad que el rey Ignacio resalta (Y: 51): «Sí, pero ella, ella tiene miedo de una forma... ¡viscosa! (*Asustado.*) Sí, Chambelán, un miedo que te pringa...». Se relaciona finalmente su persona misma al objeto que la mata, la vemos como un pescado encerrado en una pecera-corte y luego sometándose al sacrificio.

Sin embargo, la Yvonne que lleva el mensaje de Gombrowicz con respecto a la forma es una Yvonne informe, de gran indefinición, agua que adoptaría la forma de la vasija que la contuviera o espejo que refleja sólo lo externo de lo que le rodea. Esta es una gran ventaja para el teatro, que se puede prestar para dar distintas visiones siempre y cuando pudieran ser provocativas. Hay que tener en cuenta que al fin y al cabo se trata del sacrificio de un cuerpo, de una mujer y que a lo largo de la obra puede plantearse como el fracaso de quien osa enfrentarse a los formalismos y las convenciones. Una mujer silenciada, puede ser, deformada o humillada sin haber cometido pecado para tal reacción. Se ofrece todo un abanico de posibilidades y adaptaciones.

Teniendo en cuenta los datos oficiales de Allen Kuharski en su artículo «Gombrowicz en performances: lo efímero, la hibridación y el archivado de actuación en vivo», constatamos lo que ya intuíamos: es *Yvonne princesa de Borgoña* la obra más representada y conocida de Gombrowicz en el extranjero y de gran popularidad entre los estudiantes de escuelas de teatro. Dice Kuharski que mientras el 20% de todas las producciones de Gombrowicz en Polonia es de *Yvonne*, a nivel mundial este porcentaje es del 60%. Concluimos que fuera de Polonia, en el contexto extranjero, es un punto de contacto con el autor, la obra más conocida y que sus representaciones se han mantenido estables desde la década del 60.

Los datos que incluye son los siguientes:

Yvonne, princesa de Borgoña representa aproximadamente el 62% de todas las producciones en escena de Gombrowicz en el mundo (un gran total estimado en 425).

De estas producciones de *Yvonne*...:

- 74 eran polacas (17%; todas menos una producida después de 1974).
- 143 eran alemanas (34%; a partir de 1965).
- El 49% restante se realizó en 27 países diferentes.
- La obra ha sido adaptada al menos 4 veces para servir como un libreto de ópera (dos veces en alemán, una en polaco y otra en francés).
- Algunas versiones de la obra se han emitido televisión en Polonia, incluyendo su estreno mundial en Varsovia en 1957.

1.2 *El Matrimonio*

Es la segunda obra de teatro de Witold Gombrowicz, escrita en 1948. Se publicó primero en lengua española, con el título de *El Casamiento*. Aparecería en polaco en 1953 y no se publicaría hasta 1957. Para esta edición en castellano trabajaron menos personas que en la de *Ferdydurke* (el proceso sería similar) y fue auspiciado financieramente por Cecilia Benedit de Debenedetti. Gombrowicz atribuye la traducción a veces a su amigo Alejandro Russovich, aunque fue un trabajo de colaboración mutua, este amigo define la forma de trabajar las traducciones de Gombrowicz como una creación³. En 1949 la traduce al francés y envía el texto a André Gide y Albert Camus, entre otros; pero no es hasta 1965 que se publica al fin en este idioma.

La importancia de esta pieza de teatro en el conjunto de la obra de Gombrowicz radica en el hecho de que la puesta en escena que hizo Jorge Lavelli en 1963 significaría la entrada de nuestro autor en el panorama teatral mundial. Además, constatamos su vigencia al ser, de entre las obras de teatro de Gombrowicz, la más representada en Polonia.

La obra ha sido inevitablemente comparada a los dramas de Shakespeare, y contiene en sí misma muchas referencias que no son escondidas. Pero el estilo indica que se trata de una parodia y el tema es muy fácil de condensar: trata el regreso del hijo a la casa paterna y encuentra que ésta ha sido degradada a una taberna. Intenta derrocar al padre y nombrarse a sí mismo rey. En medio de una serie de transformaciones, se ve cómo el poder ya no pertenece a una deidad o una entidad superior, sino que es formado entre los hombres. La iglesia de la tierra se constata en el carácter permanente de rito y de misa que puede tener la representación.

Si nos fijamos en el principio del Acto I, la indicación sugiere que nos situamos en un paisaje en ruinas que dejan ver fragmentos de una iglesia mutilada. Partimos de un simbolismo evidente. El monólogo de Henri nos lo subraya, habla de un

³ De hecho, como anota Bozena Zaboklicka en su artículo «Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor» de una traducción a otra puede radicar un cambio de sentido. En la traducción argentina hay un episodio que cuenta con doce páginas más, en las que se ve la traición como elemento creado entre los personajes, mientras que en polaco y en la traducción venida del francés, ese episodio no se da y se entiende, por tanto, la idea de traición como producto de las reflexiones del protagonista, es decir un dilema sólo interior y no resalta el concepto de iglesia interhumana, que quizá al momento de su traducción argentina empezaba a llamarle más la atención.

levantamiento de telón con una descripción de su entorno como el absurdo del silencio y de la ausencia, la paradoja de la ausencia, profiriendo además una sentencia que nos puede llegar a recordar al poema *Tabaquería* de Pessoa⁴: «detrás de la entrada que no tiene entrada», dice, al igual que el heterónimo de Pessoa, Álvaro de Campos, en el poema diría: «esperando que le abrieran la puerta al pie de una pared sin puerta». Es este poema, al mismo tiempo que el monólogo de Henri, un canto al todo y la nada, un acercamiento a los dilemas ontológicos del ser humano: si es que se puede llegar a ser o nunca se puede llegar a ser. Hamlet asoma tras ese telón. Las alusiones a los sueños siempre son inevitables, como sucedería en un Segismundo que no distingue la realidad circundante de la realidad onírica⁵. Henri también, se encuentra solo y ese silencio le hace poner en duda lo que le rodea y acontece. El problema de la identidad surge cuando de la nada quiere hacerse el todo. Es sintomático que en ambos fragmentos, el monólogo de Henri y en el poema que comentamos, se utilicen metáforas teatrales. «El traje que vestí estaba equivocado. En seguida me tomaron por quien no era, y no lo desmentí». Así también sucede en *El Matrimonio*. El protagonista va mutando de identidad según los papeles que le van confirmando desde fuera, aunque él luche por asignarse una identidad, todos van mutando de igual forma, creados los unos a los otros a imagen y semejanza de nadie, de sus propios antojos o voluntades.

«Cuando me quise quitar la máscara se me había pegado a la cara» afirma Álvaro de Campos. Veremos a lo largo de este trabajo cómo para Gombrowicz debajo de la máscara hay otra máscara o, en todo caso, no hay rostro. Este tipo de metáforas quieren indagar en una identidad problemática que se transforma. La variabilidad del ser se puede describir de forma poética a través de las metáforas teatrales de máscara y disfraz, pues. Ambos símbolos son recreaciones y creaciones de la realidad. En *El Matrimonio* tanto el protagonista, como el resto de personajes, no se expresan de forma directa, sino que utilizan máscaras como gestos, gritos, entonaciones... de forma artificial. Desde el comienzo ya lo anuncia Henri y es una constante, pero veamos la primera cita en que aparece esta constatación de irrealidad y artificialidad del discurso en su *Théâtre* (TH: 136):

⁴ La mayoría de los poemas citados en este trabajo serán obtenidos a partir de internet, como sucede en este caso: <http://circulodepoesia.com/2013/05/tabacaria-de-alvaro-de-campos/>

⁵ Las interpretaciones sobre *El Matrimonio* que van en la línea de tratarse todo de un sueño no son escasas. De hecho, cuando se lleva a escena veremos cómo representan esta brumosa típica de los sueños de distintas maneras...

Henri: Il nous est arrivé quelque chose d'étrange. Où sommes-nous? Je crains que cet endroit en soit maudit... et que nous aussi, nous en soyons maudits... Pardonne-moi si des mots artificiels me viennent... je suis incapable de parler simplement.

Por otro lado, el hecho de observar la realidad como el yo poético de *Tabaquería* y el protagonista de la obra teatral que nos concierne, significa un intento por delimitar la realidad, y en el momento de la enunciación la está formando. Pero también es un intento por mostrarse tal cual se es, aunque Gombrowicz afirme que este intento es vano y que lo único que toca es reconocer la deformación a la que nos vemos sometidos, en medio de esta multiplicidad y simultaneidad, en la que todo se va formando y creando. En esta obra, pues, se producen una serie de deformaciones que también tienen que ver con el hecho de que todo se suceda en constante creación (en esto nos recuerda a *Cosmos*).

La deformación primera tiene que ver con la que experimenta el protagonista, Henri, desde su mundo interior hacia el exterior. Es curioso, pues, que en el poema de Pessoa se constate también esta deformación: «Hoy estoy dividido entre la lealtad que le debo a la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera, y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro». La segunda deformación es la que se realiza desde el exterior imponiéndose a Henri, debiendo él adaptarse a los personajes que interactúan con él. Como afirma Miguel Grinberg en *Evocando a Gombrowicz* (Grinberg, 2004: 154):

Es ésta, pues, una deformación mutua... lucha incesante entre dos fuerzas, la interior y la exterior, que recíprocamente se equilibran. A tal doble deformación está sujeto todo acto de creación artística y por eso Enrique se asemeja más bien a un artista que a una persona sumida en el sueño.

Es Henri, pues, un creador, actor-director, un artista hacedor. Las palabras que surgen de él son como conjuros que van dando forma a las cosas. Pero todo esto le es ajeno, al mismo tiempo, porque lo artificial se impone y la pura forma lo avasalla. Se siente con las ganas de denunciar esta artificialidad, como hemos mencionado desde la primera página, pero continuará (TH: 162):

Henri: C'est vrai que je en sais quelle contenance prendre... (À Jeannot.)
Jeannot! Mais il semble bien que je doive prendre une contenance quelconque... (Tristement.) Excuse-moi de parler si artificiellement, mais tout ça est artificiel!

Según el lenguaje del poema de Pessoa, Henri sería un genio-para-sí-mismo soñando (TH: 168): «Ce n'est qu'un rêve, c'est tout simplement un rêve... peut-être même un peu naïf, mais peu m'importe». En este poema también se siente la extrañeza de lo aparentemente concreto, lo que se va formando frente a sí y su realidad:

Me acerco a la ventana y veo la calle con absoluta claridad, veo las tiendas, veo las aceras, veo los coches que pasan, veo a los entes vivos vestidos que se cruzan, veo a los perros que también existen, y todo esto me pesa como una condena al destierro, y todo esto es extranjero, como todo.

Esta reflexión entraña lo que en Gombrowicz es una filosofía importante, que asegura querer transmitir en sus textos, la de los objetos que cobran existencia a través de una empatía con ellos. Que se haga doloroso lo que cuenta Pessoa en su poema, para Gombrowicz es sinónimo de existencia más allá de la conciencia; como afirma en *Curso de Filosofía en seis horas y cuarto* (CF: 55): «Para mi, el solo hecho de que soy consciente de la existencia de un árbol no tiene importancia hasta el momento en que éste me procura placer o dolor. Sólo así se hace importante. Esta es la idea que intento introducir en las entrevistas, etcétera». Y además, conecta con la extrañeza del mundo con respecto a él y su forma de definir una conciencia (CF: 84): «Por ejemplo, soy consciente de este cuadro, mi conciencia no está solo en mi, está en el cuadro (objeto de la conciencia). La conciencia está, por así decirlo, fuera de mi».

La Boda, como también es conocido *El Matrimonio*, o *El Casamiento*⁶, es un teatro poético, pues. Pero más allá de sus similitudes con ciertos poemas ontológicos en la forma en que se construye esta obra de teatro hay una reflexión en voz alta, un arte

⁶ A lo largo de esta investigación utilizaremos indistintamente los términos (respetando el uso escogido por los directores), optando de preferencia por la forma: *El Matrimonio*, forma que viene de la segunda traducción, no directa por Gombrowicz, sino la que se haría posteriormente desde el francés. Esta decisión radica principalmente por la facilidad de encontrar y trabajar más con las ediciones francesas, ya que tanto *El Casamiento*, la traducción primera trabajada por el mismo Gombrowicz, como *El Matrimonio* son obras descatalogadas que se encuentran sólo en anticuarios, lo cual ya nos indica cómo se sitúa actualmente el autor polaco en nuestro panorama editorial, al menos con respecto a sus dramas, de los cuales sólo *Yvonne* puede llegar a ser más o menos accesible al lector en general. *El Matrimonio* es una forma considerada errónea por Bożena Zaboklicka, como afirma en su artículo citado más arriba: «Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor». Pero el prólogo con que Gombrowicz acompaña a la obra en el que da unas directrices de cómo desearía que se representara este texto, así como también una idea de drama, cuenta con una caracterización de esta boda a la luz de una *missa solemnis*, y detalla que se refiere al Sacramento. Al ser este sacramento religioso llamado Matrimonio, lo hemos considerado pertinente y adecuado como título. Así también, es la forma escogida en la página web oficial administrada por Rita Gombrowicz: www.gombrowicz.net.

que duda de sí mismo, una auto ambigüedad. Todos los personajes no hablan entre sí directamente, por eso se debe interpretar artificialmente (lo que hablábamos de máscaras, gestos y gritos).

Henri siente que todo esto que forma parte de su fantasía no es una diversión inofensiva, que sus palabras y actos están hechizados por algún poder peligroso. Siente la forma que crea. Y todo esto bajo el peso de una reflexión constante. Algo similar ocurre con el proceso de escritura que de esta obra describe el mismo autor. No sabía a ciencia cierta el camino a seguir y el propio texto se le iba desvelando de forma sonámbula, este tipo de creación que se crea nos recuerda a lo mágico, lo que roza con lo oculto, el lugar de la ensoñación, lo que iba sucediendo en la historia del drama paralelamente ocurría en el texto dándose vida, así lo describe en *Testamento* (T: 106):

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.

En el Acto III en la escena en la que Henri se está preparando para la ceremonia, lo que será el clímax, como manifestación final de su poder; intenta comprobar este poder y el alcance de las palabras para medir su propia fuerza. Dice literalmente: «Me gustaría saber cuál es el alcance real de las palabras». Se construye entonces un clima de psicomagia, en el que se predicen los hechos y el drama va tornándose tragicomedia, el suicidio y las palabras que crean realidad, suicidio y auto-creación.

La transformación de la realidad en rito, que es como se plasma la vida en el teatro, se puede mostrar en tres pares antagónicos que se consolidan en la obra: parricidio-adopción, poder-sumisión y boda-funeral.

La realidad es sólo lo que ocurre entre las personas. Así, Henri se nos muestra como un usurpador y el acto de esta mascarada es el eje de todo el drama: como hijo, como rey, como oficiante, etc; se va colocando una tras otra las máscaras.

Pero no sólo se manifiesta el disfraz o la artificialidad en el contenido del texto, en la forma también está presente. Gombrowicz es el gran parodiador que aprovecha en su favor las referencias a los clásicos, como es el caso más evidente de Shakespeare en

esta obra⁷. Dice Grotowski en *Hacia un teatro pobre* sobre la pluralidad de Hamlets (1983: 51):

Tomemos Hamlet: sí, numerosísimos libros han sido dedicados a este personaje. Cada profesor nos dirá que ha descubierto un Hamlet objetivo. Nos sugieren Hamlets revolucionarios, Hamlets rebeldes o impotentes, o Hamlets alienados, etc; pero no existe un Hamlet objetivo.

Para Gombrowicz este préstamo radica sólo en la genialidad del drama shakespeareano, en querer coger esa estructura para parodiar al genio, introduciendo de contrabando el suyo propio. Así, lo confiesa en *Testamento* (T: 105):

Fausto y *Hamlet* fueron mis modelos, pero sólo 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?

Gombrowicz afirma en estas entrevistas a Dominique de Roux que la clave de la metáfora de *El Matrimonio* es «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 voluntad divina, creadora». Y podemos ver una serie de símbolos que actuarían alegóricamente insinuando una parodia bíblica, quizá, pero de la que Gombrowicz no habla, pero que algunos directores han usado para inspirarse a la hora de representar esta obra y que, como metáforas, tampoco son difíciles de distinguir. Por ejemplo, la presencia del sacrificio de Jeannot, sumamente importante para la realización del rito final, es un sacrificio de la sangre, como en la Eucaristía cristiana. Aún así, a pesar de

⁷ Además en su *Diario* aprovecha la figura de Hamlet para rescatar lo que de más vivo queda de una obra, y que lo importante es precisamente esa vivencia que permanece, que está insuflada gracias a su creador, la figura latente, palpitante, del creador: «Nadie duda de que Hamlet no es únicamente un sueño de Shakespeare, sino que también es Hamlet, es decir un personaje ciertamente inventado, pero tan auténtico que parece más vivo que Shakespeare... Además Hamlet contiene numerosos descubrimientos y bellezas que le aseguran una existencia independiente de la shakespeariana. Y a pesar de todo, la verdad sobre Hamlet es que lo inventó Shakespeare (aunque ese Shakespeare para nosotros sea más inasible que Hamlet), y sólo ese príncipe danés unido a su creador, arraigado en su creador, es real cien por cien» (D: 494).

este sacrificio voluntario, como el de Cristo en la cruz, el matrimonio no se realizará, dejando como resultado del drama una desesperanza, un fin opuesto al de la historia cristiana, ya que una parodia siempre tiene que jugar a invertir.

Los juegos de divinización y la relación del padre y el hijo, ambos queriéndose proclamar reyes, como un dios padre y un dios hijo. Y detrás de ellos, la conspiración de un borracho, como la voz de Satanás intentando tentar a Jesucristo en el desierto, ofreciéndole «todo esto será tuyo si te arrodillas ante mí», intentando que traicione a Dios padre, a su cometido en la tierra. Le conmina el borracho a que se otorgue matrimonio él mismo, que sea su propio oficiante, le dice además que el padre está pasado de moda y su complot es al oído todo el rato, sembrando la semilla de la soberbia y el querer inocular el ansia de poder. Es la aparición de Satanás de esta naturaleza siempre que su presencia emerge de forma patente en las escrituras. Al comienzo, en el Génesis, ya habla en estos términos y sus ideas van en el sentido de tentar a través de la debilidad de la soberbia humana. Querer ser más que Dios o su propio Dios, querer ser ante Dios uno mismo, mediante el sacrificio. Pero este Dios no existe, le hace ver este borracho, transformado en sabio, que nosotros creamos a Dios:

Voy a decirte sabiamente de qué religión soy sacerdote. Entre nosotros, nuestro Dios nace de nosotros mismos. Y nuestra Iglesia no es del cielo sino de la tierra. Nuestra religión no viene de lo alto sino de abajo. Nosotros mismos somos quienes creamos a Dios y ahí comienza la misa humanamente humana, inferior, oficiosa, sombría, ciega, terrestre y salvaje. ¡De la cual soy sacerdote! (M: 62).

Su manera novelesca de encarar el teatro, frente a su forma teatral de encarar todo lo demás, es un rasgo muy personal. De esta forma escapa de definiciones concienzudas y de críticas como la de Lucien Goldman, quien analizó la pieza desde un punto de vista marxista. Analizar esta obra desde un punto de vista social y político es un problema para llegar a la esencia de rito y de metamorfosis de los personajes supeditadas a las situaciones que les empuja a ello. La puesta famosa de Jorge Lavelli se presta para lograr este clima, pues, como él mismo afirma:

Me intereso en una dramaturgia de violencia y de trance, a la desmedida, a un teatro de seducción, de hechizo, donde el humor y el encantamiento se mezclen. Soy un apasionado del circo. Imagino un género que mezcle la ópera con el circo y el gran guiñol, que introduzca lo fantástico y lo delirante... (Grinberg, 2004: 88).

Encajando a la perfección con *El Matrimonio*.

En resumen, esta obra le permite liberar a la Forma a través de la parodia y su búsqueda de plasmación de artificialidad es una búsqueda por ser más sincero, llegar a la verdad. El artificio es su herramienta para enseñar esa verdad. Pero hay un pequeño detalle: no olvidarnos de que la sencillez de la trama es principal para llegar a un acercamiento a la obra, no nos pase como a Andrzej Falkiewicz, quien en su estudio llamado *Problemática de El Casamiento de Gombrowicz* se quedó a la mitad, indagando muy bien en la profundidad, pero haciéndonos perder, a nosotros los lectores e incluso al mismo autor de la obra (D: 489), en la enmarañada red de los significados profundos. Gombrowicz no condena estas interpretaciones, ni ninguna que indague en el sueño o lo freudiano, pero subraya el factor de que el drama a grandes rasgos sigue una lógica, no carece de ella, dentro de la lógica del sueño puede ser todo ello admisible y de desarrollo natural, es así pues, que las calificaciones de confusa o inconsecuente no son para él pertinentes. Al intentar indagar demasiado podemos quedarnos en la metafísica, que es justamente lo que no quisiera Gombrowicz.

1.2.1 *El Matrimonio versus El casamiento*

El drama que comentamos es el sueño de un soldado que recuerda el hogar que ha dejado atrás en Polonia, pero, como sucede en los sueños, ve deformados sus recuerdos y entran a influir en esas transformaciones sus temores: que la casa haya devenido en una posada y la novia en una prostituta demuestra esa degradación mal vista y pesadillesca.

Comparando ambas versiones, la argentina (*El casamiento*) y la traducción desde el francés (*El Matrimonio*), encontramos muchas diferencias ya desde la primera página, incluso desde la primera línea. Podemos hacer una tabla para ver cómo cambian algunos adjetivos o expresiones, principalmente:

<i>El casamiento</i>	<i>El Matrimonio</i>
Desesperado	Desesperante
Tinieblas	Penumbra
Fragmentos	Ruinas mutiladas
Levantó	Alzado
Templo poco claro	Iglesia indecisa
Se hundan	Se despeñan
Signo	Presagio
De la esfera esferas	Esfera de la esfera
Piedra piedra	Piedra que se pierde
Tras la entrada que no entra nada	Detrás del pórtico que carece de entrada
Clavado con el bulto del culto estulto	Clavado en la masa que se resquebraja
Que en silencios se funde... ocultos	En la esencia del silencio que es ausencia
Mondongo	Sopa de col
Vieja	Madre
Mi ricurita	Tesoro mío
Así nomás	Tirando
Caballar, gatal	De jumento, de gata
Tomao, chupao	Está como una cuba
Pegar	Vapulear
Chanco, botella de tinto	Cerdo, botella de bitter

ramera	criada
--------	--------

Vemos que cambian las formas argentinas o latinoamericanas por formas estándar del castellano peninsular. Por ejemplo, nombres de comidas y expresiones sobre todo. Pero también cambian los nombres de los personajes: en *El Matrimonio* son Henri, Margot, Jeannot, y el padre se llama Ignacio. En *El casamiento* Henri es Pepe, Jeannot Enrique, Margot Margarita y el padre se llama Francisco. Además, se restringen los diminutivos por formas cariñosas (tesoro mío), se cambian los nombres de la mayoría de ciudades y sorprende el eufemismo a la hora de llamar a la sirvienta como criada y no ramera, como en la versión argentina. Lo que se puede rescatar como muy logrado de la versión española es el sonido que se consigue eliminando las rimas que hacen el texto por momentos menos ágil en la versión argentina, aunque este factor es más indicativo de una forma de hablar de moda, cierta ampulosidad y cadencias más propias de tiempos pasados. La elocuencia de Henri no es la misma en ambos textos con respecto a este rasgo «poético», tal es así que al final del primer acto, en *El casamiento* veríamos cómo hasta Enrique se califica a sí mismo de poetastro, mientras que en *El Matrimonio* esto desaparece:

ENRIQUE (muy fuerte): ¿Se podría imaginar algo más extraño
Que esta graciosa marcha en el humo de la ficción?
Y sin embargo la alegría me inunda y canta el corazón
Ya que este cortejo me lleva a mi muchachita de antaño.
(a todos) ¡Perdón! Soy un poetastro (CA: 66).

HENRI (muy alto) __
¿Puede imaginarse algo más extraño?
Este cortejo me lleva a la muchacha que amaba (M: 42).

Otro tipo de cambios tiene que ver con la extensión de ciertas intervenciones, que en algunos casos se ven recortadas o ampliadas. Sucede en pocos momentos del texto, pero por lo general se trata de largos monólogos de *El casamiento* que en *El Matrimonio* tienden a una forma condensada. Uno de ellos es el largo monólogo de Enrique (CA: 55-57) en el cual trata la artificialidad que siente al realizar una reverencia o genuflexión frente al padre y cuestionar el valor que este padre tendría para él. En *El Matrimonio* esto se ve reducido a un párrafo de siete oraciones en el que sólo afirma

que se ha arrodillado como un sacerdote de algo que desconoce, la tribulación desaparece (M: 36). Luego, también tenemos las intervenciones de distintos personajes en torno a Enrique cuando se transforma el embajador un embajador de Hitler. Enrique conmina a Pepe para que se enfrente al Borracho porque él no puede por sí mismo, hay un forcejeo y lo apresan alegando que este borracho intentaba que Enrique traicionara al rey. Este último, por su parte, tiene digresiones triviales sobre cacerías y que le pica y quiere que le rasquen o que duerma o sobre el tiempo y de tanto en tanto alguna reflexión importante entre medias, como la de que teme al hijo. Todo este conflicto se resuelve cuando Enrique dice que no sabe cómo pero ha traicionado a su padre. Este pasaje ocupa de la 108 a la 119 en *El casamiento*, mientras que en *El Matrimonio* prácticamente el conflicto radica en dos monólogos, uno de Henri y otro del rey entre la página 70 y la 74, decidiéndose a no traicionar al padre, pero floreciendo en él las ideas del borracho de ser sólo él mismo ante quien se debería arrodillar. También acaba con el hecho de la traición y vuelve a hermanarse con el texto argentino a partir de esta proclamación, la de no saber cómo ha ocurrido, pero que ha traicionado a su padre.

Por último, podemos apreciar un rasgo de intertextualidad como en todas las obras de Gombrowicz, que se hermanan entre ellas: en *El Matrimonio* tenemos conexiones con *Yvonne* y con *Cosmos*, por ejemplo. El personaje del Borracho crea con el dedo de una forma similar a la que explica en el *Diario* (como cuando pasa dos veces la mirada por un mismo objeto éste cobra una especial relevancia) en tanto más se fijan en su dedo más cobra un poder extraordinario. Así, también, se crean las asociaciones en *Cosmos*. El lenguaje del rey en *El Matrimonio* nos recuerda al de León en *Cosmos*, también. Pero para la forma Endrique que utiliza en *El casamiento* no hay un equivalente en el texto que viene del francés, excepto cuando algunas pocas veces profiere un H-henri, aunque no conseguiría el mismo efecto de gracia sonora. Con *Yvonne*, podría relacionarse por una pregunta que le hace el Borracho a Henri: la de si cree en Dios. Esta misma pregunta se le hace a Yvonne en el drama de *Yvonne, princesa de Borgoña*.

1.3 *Opereta e Historia*

La trama de *Opereta* es la siguiente: Agenor quiere conquistar a Albertinette porque continuamente tiene duelos con su compañero Firulet, ambos tienen fijación por lo refinado y la ampulosidad, es por eso que les sorprenderá y verán como un inconveniente cuando Agenor haya intentado cautivar a la chica mientras ella dormía y ésta soñara con la desnudez. Tanto estos personajes como el resto de la corte darán importancia a la moda y la vestimenta. Se organiza un baile en el que el señor Flor instaurará las tendencias para la temporada venidera, pero la irrupción de un personaje llamado Hufganel siembra el caos, y hace que los criados se confundan con los señores, es decir, instaura la revolución. Esta revolución culmina con la ausencia del cuerpo de Albertinette, sólo se encuentran sus ropajes y la dan por muerta. Al llevar el féretro y todos depositar sus fracasos y sufrimientos en él, emerge la muchacha desnuda, como símbolo resucitado. En *Historia* la familia de Gombrowicz tiene un protagonismo especial, ya que serán los que se encargarán de juzgarlo en el primer acto, llamándole la atención por ir descalzo y por esta irreverencia creerán que «todo está permitido con él» exactamente como ocurría con la provocación de Yvonne. Estos personajes se transformarán en zares, por ejemplo, o en Rasputín, en el caso del hermano mayor. En los dos siguientes actos Witold intentará convencer a personalidades del tipo del Emperador Guillermo II o Pilsudski, que se descalcen o que sean livianos. Al final, éste último lo envía a ver a Hitler.

Opereta e Historia deben ir juntas no por ser variaciones de un mismo texto o modificaciones la una de la otra, sino porque *Historia* surge de todas esas versiones que debían acabar en *Opereta*, durante tantos años, que los fragmentos eran desconocidos y guardados en dossiers, además de que la reconstrucción de los mismos fragmentos fue una tarea especial, no exenta de dificultad, puesto que existen muchas versiones de las mismas escenas y con las mismas numeraciones prestándose a confusión. Lo que podemos afirmar en cuanto al tiempo de gestación de estas obras es que *Historia* precede en cuatro años a la primera versión definitiva de *Opereta*. A veces en textos y entrevistas a Gombrowicz cuando le piden hablar de *Opereta* dice que es una pieza que comenzó cuando trabajaba en el Banco Polaco y que abandonó y retomó en Tandil y que abandonó otra vez hasta retomarla en Francia. De esa forma podemos entender a *Historia* como una proto-*Opereta*, puesto que en otros medios se contradice y afirma no haber empezado con *Opereta* hasta dejar el banco. Cronológicamente podemos afirmar

con seguridad (según Constantin Jelenski) que en 1951 sería el alumbramiento de *Historia*, en 1958 la primera versión de *Opereta*, muy diferente a la versión definitiva, y entre 1965-66 la última versión de *Opereta*. Es paradójico que Gombrowicz considerara la tarea de escribir dramas como algo más ligero a priori, siendo que la gestación y alumbramiento de su tercera obra dramática, concebida como tal y con esa intención, es decir, *Opereta*, tardara tantos años en poder realizarse.

Es de considerar que los temas de los dramas siempre tienen que ver con la Forma. También deberemos tener en cuenta a *Ferdydurke*, ya que *Historia* tiene mucho que ver con esta novela, como veremos. *Ferdydurke* trata el tema de la Forma en todas las relaciones humanas, *El Matrimonio* la Forma en relación con la Iglesia interhumana y *Opereta* la Forma en relación con la *Historia*. Todas las obras de Gombrowicz están interconectadas. Incluso podemos ver que los tres dramas son dramas que tienen lugar en una corte real, bajo modelo shakespereano. En *Yvonne* y *El Matrimonio*, incluso, la situación es casi la misma: reyes, hijo heredero es la voz principal, papel de director de escena, encarnación del autor. En ambas hay una chica a la que quieren desposar y el matrimonio no tendrá lugar al final. También está el amigo cercano, que a veces hace de doble del protagonista. Pero en *Opereta* no es exactamente así. Quien puede ser el papel de director de escena o el personaje en el que se refugiaría la persona del autor, no sería uno solamente, sino varios a la vez. A veces Albertinette, a veces hablaría bajo la voz de Flor o de Agenor, etc. Pero en *Historia* es el mismo Witold quien hace de director de escena, cumpliendo todas las funciones que en *Opereta* repartía en distintos personajes. Decíamos que *Ferdydurke* tiene que ver con *Historia*. En esta última el drama lo interpretan personajes que están inspirados en la familia de Witold Gombrowicz y llevan sus nombres. La situación es muy parecida: el protagonista en *Ferdydurke* es un Witold de treinta al que quieren someterlo a las leyes de la educación infantil, lo tratan como un niño y lo llevan al colegio. En *Historia* se trata de un Witold de diecisiete años que debe pasar el examen de Madurez, equivalente al de Bachillerato, pero los juegos de palabras hacen que termine en ser llamado un examen de Inmadurez. La familia verdadera del autor está muy presente en ambas, y en el resto de sus obras en rasgos de algunos personajes. Lo curioso de *Historia* es que aquí ya aparecen con sus nombres: la madre con la que tendría la lucha verbal y su inicio en la paradoja, cuya visión de sí misma era opuesta a la que Witold consideraba la realidad, y a quien gustaba ponerla de los nervios simplemente llevándole la contraria (ciertos rasgos suyos tendría la reina de *Yvonne*, con sus poemas, su parte sensible y la vergüenza); el personaje de la hermana,

con su piedad religiosa, y los hermanos, que en la vida real de Gombrowicz eran símbolo de virilidad y se entendían mejor con un padre que para él era muy lejano.

Opereta e Historia están simbólicamente unidas por el tema de la desnudez. Si bien la primera es una desnudez entera y en la segunda sólo es una desnudez de pies, hay una conexión incluso a nivel sonoro de la palabra. En polaco la palabra que designa la desnudez de pies (*bososc*) rima con la palabra que designa la desnudez global (*nagosc*). Vemos que hay una analogía entre los personajes simbólicos de Albertinette y Gombrowicz, la chica es la desnuda y el escritor es el que va descalzo. Pero este rasgo de desnudez, aunque sea parcial, para Gombrowicz está en conexión con la libertad para estar en la naturaleza, que ostentaban los criados de su infancia, y yendo más allá, el rasgo que le hacía envidiarlos: ver que no se protegían de la lluvia, o iban descalzos los hacía más auténticos, sin esa artificialidad de los complementos que llevaban los adinerados. Esa oposición le obsesionará toda la vida y la enarbolará como imagen principal de su lema que sería la inmadurez. Para Constantin Jelenski en la introducción a *Historia* para el recopilatorio de *Théâtre*, este hecho de desnudez parcial para los pies del personaje de Witold es incluso más potente que la desnudez total de Albertinette (TH: 313):

Les pieds nus de Witold comportent, d'ailleurs, un avantage théâtral sur la nudité d'Albertinette. L'obstination de ces pieds nus sur scène pourrait avoir une force comparable au silence d'Yvonne, au scandaleux «doigt» de l'Ivrogne dans *Le mariage*. C'est là un élément caractéristique du théâtre de Gombrowicz: la provocation physique renforçant incroyablement la provocation verbale.

Afirma además, que cada vez que se menciona el hecho de descalzarse tiene que ver con un relajamiento, un desarmarse, cuando le habla el protagonista al personaje de Pilsudski, por ejemplo, le pide exactamente eso para poder aligerarse, dejar esos adornos que puedan significar los pesos que nos confieren las ideologías políticas⁸, la vestimenta sinónimo de recarga ideológica.

La desnudez como rebelión la vemos sobre todo en *Opereta*. En *El hombre rebelde* de Camus podemos leer lo siguiente (Camus, 1978: 14):

«Son mis enemigos -dice Nietzsche- quienes quieren derribar y no crearse a sí mismos». Él derriba, pero para tratar de crear. Exalta la probidad fustigando a los

⁸ El rechazo hacia las ideologías puede verse reflejado también en el personaje del profesor en *Opereta*, de una forma bastante gráfica: aquel vomitaría a lo largo de la obra porque se rechaza a sí mismo y ese rechazo lo lleva a encerrarse en una forma, que es la doctrina marxista.

gozadores «de hocico de cerdo». Para huir de la complacencia, el razonamiento absurdo encuentra entonces el renunciamiento. Rehuye la dispersión y desemboca en una desnudez arbitraria, un prejuicio de silencio, la extraña ascesis de la rebelión.

Gombrowicz creará en la rebelión a través de la provocación, y para Stanislaw Fiszer (2005: 17) no hay más provocación en la Historia que lo grotesco.⁹ Lo grotesco es la expresión de la anti norma y este fenómeno Fiszer lo sitúa entre los estados modernos que, independientes de los imperios que los controlaban hasta la I Guerra Mundial, buscaban un sistema democrático. Lo grotesco a partir de 1918-1920 surgiría de la debilidad de estos estados que veían en la provocación un sistema de defensa contra la autoridad opresiva y la subversión del orden establecido.

En *Opereta* vemos así dividida la Historia por momentos, que coinciden con los Actos: En el Acto I los personajes llevan trajes de antes de 1914, de antes de la I Guerra Mundial. En el Acto II la ropa que llevan corresponde a la II Guerra Mundial, hay oficiales nazis, máscaras de gas y también trajes rojos que remiten al período comunista. En el Acto III se da una ambientación correspondiente al período que vendría después de la II Guerra Mundial. Los príncipes representan la realidad de la clase aristocrática bajo el régimen comunista, silenciosos y decorativos.

Se trata, pues, de la vestimenta como metáfora de ideologías, comunistas y nazis, y por extensión la vestimenta pasa a representar también la vestimenta ideológica. La vestimenta también permite la diferenciación de clases, es por ello que en *Opereta* los ricos se esforzarán en cubrir esa desnudez, viéndolo como un rasgo positivo (TH: 454):

AGÉNOR, contre Firulet: Ha, ha, ha! Non, je en comprends pas! Voyez-vous, baron, tout en flirtant, je lui laissais entendre que j'allais entièrement renouveler sa garde-robe. Mais elle, ce qu'elle veut, c'est... nue, la nudité!

También es presentada la vestimenta como un exceso y sobreabundancia, como saturación que lleva a la náusea (TH: 458):

⁹ De hecho, no hay forma más precisa, o eso creía Gombrowicz, que una opereta para resaltar estos rasgos grotescos. Ya lo hizo en su momento Offenbach con *Ba-ta-clan*, opereta en la que no hay duda de que se trataba de una clara sátira de la dictadura imperial y un canto de los conspiradores contra el absolutismo, el poder degenerado y el cinismo de la aristocracia. Offenbach, pues, crea una nueva forma propia de teatro musical, donde el baile y el canto mezclando la sátira de cabaret, desde el ingenio, hacen una parodia de instituciones podridas, del poder aristocrático, y al mismo tiempo es una parodia de lo obsoleto, a través de géneros de música pomposos.

LE PRINCE: Exactement, chers amis, c'est tout à fait ça... Moi-même je ressens in excelsis, et ma femme aussi, une sorte de nausée, de pléthore, d'écoeurement suralimentaire, comme si... oui, comme si... trop, il y en a trop, trop de petits-fours, de crèmes, de jaquettes, de gâteaux, de modistes, de coiffures, de compotes de faux cols, de desserts, de crème fouettée, de crème pâtissière and what not, trop de valets, de boutons, de voitures...

Si la forma musical de la *Opereta* se considera como artificial y esta artificialidad se presta para unos personajes que rechazan su propio yo a favor de encerrarse en una forma exterior que es una máscara¹⁰ ideológica también; y por otro lado se concluye que la moda es la Historia, queda claro que la forma hace la Historia. Esta dinámica es explicada en *Testamento*. Para Gombrowicz la guerra es como un conflicto de formas. Los estados artificiales que tras liberarse de la figura de un Dios y viéndose solitarios se forjan a sí mismos a través de otros hombres. Así, la Historia nace de un conflicto de formas y la vestimenta representa la ideología, por tanto, como afirma el Sr. Flor en *Opereta*, la moda es la Historia.

¿Qué se propone en *Opereta*? No rechaza la Historia, sino una nueva concepción de esa Historia, que conlleve una quiebra total de toda ideología política, de toda vestimenta, a través de esta paradoja que es la forma artificial y en desuso que es la opereta. Pero nuevamente, como sucede con sus otras obras, Gombrowicz desestima una interpretación política en la cual se de un posicionamiento por alguno de los bandos, derecha o izquierda, cualquier ideología representaría un traje para él.

Quizá podríamos relacionarlo con el concepto de Historia de Walter Benjamin. Éste habla de «los vientos de la historia» y es curioso cómo la metáfora coincide con la de Gombrowicz al inicio del tercer acto (TH: 504):

Dans les ruines du château Himalay.

La salle est en ruine, les murs défoncés.

Seuls survivent quelques meubles: une table recouverte d'un tapis, une lampe à pied, des fauteuils...

Au fond, des débris.

Rafales de vent, tempête.

À travers les brèches du mur, on aperçoit un ciel mystérieux, traversé de feux, de lueurs, d'embrasements.

¹⁰ El problema de las máscaras en Gombrowicz va más lejos aún, como veremos. No se trataría de desvelarlas todas, porque siempre quedará alguna, o porque debajo no hay cara. Lo único que piensa es que se puede aspirar a tomar conciencia de este artificio.

En las indicaciones de Gombrowicz, las ruinas, el viento que deja esas ruinas, y el cielo misterioso que se vislumbra con furor a lo lejos nos recuerdan al pasaje de Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹¹

Desde luego, el deseo de Benjamin de una historia construida desde el punto de vista de los vencidos en contra de la tradición conformista del historicismo alemán, siempre en empatía con el vencedor, calzaría con la rebelión del mundo inferior que propugna Gombrowicz en esta misma obra.

Cabe tener en cuenta también desde dónde escribe Gombrowicz y lo hace desde sí mismo, desde sus problemas personales, atravesando sus propias patologías y haciéndolas universales. *Historia* es un texto (o conjunto de textos) que se presta para este juego de confesiones. Es curioso que aparte de lo que hemos mencionado, el autor polaco recalque una diferencia fundamental con respecto a sus familiares: el hecho de pertenecer a lo bajo, aquí, en este texto se atreve a ir más allá y llamarlo basura. Un adelantado que nos recordaría a los famosos versos de A.R Ammons en *Basura y otros poemas*, cuando dice (Ammons, 2013: 21):

basura tiene que ser el poema de nuestra época porque la basura es lo bastante espiritual y creíble como para embargarnos la atención, estorbando, poniéndose por medio, amontonándose, apestando, manchando los arroyos de marrón y de blanco cremosos: qué otra cosa nos aparta de los errores de nuestros ilusorios usos, no la tentación de carecer de porquería, eso resulta remoto, y, en cualquier caso,

¹¹ Fragmento recogido de: <http://www.culturamas.es/blog/2012/04/20/walter-benjamin-el-angel-de-la-historia/>

inimaginable, poco realista: yo soy un abreboquetes o tapaboquetes: métele el dedo a la dama (qué digo, mierda, al dique), que no derrame el fluir de la creatividad, lo que viene aflorando, futurista, los orígenes que fomentan la porquería [...]

Más adelante afirmaría «dónde sino en el culo mismo de una caída está la redención, dónde sino en el rebajamiento». Inevitable que venga a nuestra mente ese empequeñecerse para entrar en el Reino de los Cielos, pero más aún, cercano a la inmadurez gombrowicziana.

La basura, así, sería precisa y necesaria, el lugar de Gombrowicz, aunque la familia considere que esto sería un rasgo de degenerado (TH: 369): «De vivre des déchets de votre cuisine. Dans votre poubelle,/ Sur vos ordures,/ C'est là qu'est ma place...».

Otro rasgo característico en Gombrowicz y que se da, esta vez, en *Opereta* es el tema de los dobles. Estudiando al autor veremos que pone énfasis en la relación del hombre con otros hombres, y en *Opereta* en particular nos muestra a unos imitando a otros, generalmente criados a señores. Dejando a un lado a Albertinette, el resto de personajes juegan en esta mecánica de dobles. Tenemos el ejemplo de Agenor y Firulet, de quien dice el primero «qui a la manie d'imiter tout ce que je fais». En esta forma de imitación vemos una relación de dobles ya que el sujeto acaba siendo el modelo de su modelo o imitador de su imitador, existe una clara reciprocidad. Se van retando a duelos hasta llegar a la mimesis y el no poder diferenciarlos. La revolución implica también una crisis en la indiferenciación, porque los vuelve a todos iguales. El baile de *Opereta* que debía servir de demostración de desigualdad entre las clases sociales acaba por ser un carnaval. El personaje de Hunfnagel introduce un tipo de moda abierta a todos. René Girard al hablar de una «mimesis de apropiación» también trata la figura de chivo expiatorio que pueda canalizar la violencia colectiva y que a través de este linchamiento sea reconciliada. Albertinette podría hacer las veces de chivo expiatorio. La comunidad se reconcilia a través de la aparición del féretro de la chica. Depositando en él sus miserias, «resucita» Albertinette triunfante, como un Cristo. La solución que propone Gombrowicz para el problema de la mimesis de apropiación, con todo lo artificial que conlleva de imitación de modelos exteriores, es la desnudez que representa el modelo interno y propio, en la inmadurez.

Es un desafío a la Historia porque así se rechazan los antiguos fundamentos del orden en favor de unos nuevos, y que ya no están ligados a tradiciones o ideologías.

La juventud, en tanto la entiende Gombrowicz como uno de esos símbolos que van de la mano en su representación de la inmadurez y lo inacabado, también tiene una conexión con *Historia* y traza líneas entre sus textos. Witold libera a los emperadores Nicolas y Guillaume de sus máscaras intentando llevarlos hacia el ser «forado de niño», como ocurre en *Ferdydurke*. Este despojarse de ropa, acto de liberación del que hemos hablado antes, coincide con el quitarse de máscaras y unirse a un estado de inferioridad que tiene que ver con la desnudez pero también con la juventud, con ese país joven y verde que le recuerda Argentina. De hecho, lo que Gombrowicz consideraría en esta aventura del país joven es que ahí se puede sentir más el hecho de ser un sujeto y no objeto de la Historia. Participantes activos para los que todo queda por hacer.

En la primera versión de *Opereta* hay una escena en la que aparece un personaje que también está en *Historia*: Hindenburg. En esta escena participa no sólo Albertinette, sino también un hermano, su contraparte masculina, Albert, los dos hermanos llegan a las ruinas de su casa que ha quedado destruida después de la Primera Guerra Mundial (ciertas reminiscencias a *El Matrimonio*, por lo de volver a casa y encontrar cambios tras la guerra). Hindenburg habla de esta «juventud» y los espía como espiarían los mayores a los jóvenes en *Pornografía*, incluso hay un afán por conducir a esta juventud, como lo había en la novela. Es pues, el factor juventud inseparable al de desnudez e inmadurez. Todos estos símbolos son mezclados en las piezas de Gombrowicz y en estas dos en particular (*Opereta* y su germen, *Historia*) intercambiando situaciones y personajes.

CAPITULO II: ANÁLISIS

En este capítulo trataremos las siguientes cuestiones: el teatro relacionado con la vida y obra de Gombrowicz, la filosofía, la crítica y la intertextualidad que podríamos hallar en sus textos. Son cuatro puntos que requieren de un cuestionamiento detallado, puesto que si nos adentramos en los terrenos del autor veremos que se imponen como necesarios, serán temas que se nos plantearán a lo largo de nuestra lectura y que para entender la figura de Gombrowicz y el por qué de los textos nos allanará un poco el camino estudiando estos puntos de antemano.

Para el primer punto, titulado «Teatro», hemos dividido en tres: lo que es el «teatro y vida», refiriéndonos al histrionismo vital característico de la personalidad gombrowicziana y un primer acercamiento al símbolo de la máscara. La otra parte que se titula simplemente «teatro y Gombrowicz» tendrá que ver más con lo que ciertos críticos o amigos del autor podrían constatar como testimonios de la gran importancia que tuvo este género para él. Y, finalmente, la tercera parte hará alusión a todo lo que pertenece al lenguaje humorístico, paródico y la ironía que es fundamental en Witold Gombrowicz, el constante performer.

El segundo punto es «Filosofía» y se subdivide en diferentes categorías, primero «Existencialismo», una explicación de la posición de Gombrowicz con respecto a este movimiento, contemporáneo a él junto con el «Estructuralismo» y luego una comparación con los autores con los que él mismo se relacionaría o leería, nos referimos a Sartre, Lacan o Cioran, ya que hay estudios para los que no podría ser indiferente este tipo de conexiones y más aún a la luz de las nuevas lecturas gombrowiczianas. En esta línea tendremos también el apartado «Posmodernismo», que lo dejamos para el final, detallando «Absurdo» y «Surrealismo» antes, ya que ambos sistemas de pensamiento

fueron conectados en vida del autor con él y la «Inmadurez» como su aporte al existencialismo. Aquí nos extenderemos un poco más ya que el mismo Gombrowicz dio varias vueltas en torno a este tema, considerado como su tema estrella. Podremos compararlo con otros autores, forma de trabajar que desarrollaremos a lo largo de estas páginas y que pretenderá ver a Gombrowicz a través de los ojos de otros y del tiempo.

El tercer punto es «Crítica» y aquí subdividiremos en dos: el artista frente al científico y opinión de Gombrowicz hacia la crítica. Es un apartado ante todo de advertencia estilística y si reparamos en él es por la importancia que dio Gombrowicz a esta cuestión. Nos servirá también para el capítulo en el que veamos las representaciones de Gombrowicz.

El último punto de este capítulo es el que trata la «Intertextualidad» de Gombrowicz junto con otros autores a los que se le suele relacionar, tanto directa como indirectamente. Algunos como Virgilio Piñera trabajaron con él. Otros como Alfred Jarry ni siquiera coincidieron en espacio tiempo, pero tuvieron algún tipo de conexión que detallaremos en estas páginas.

2.1 Teatro

2.1.1 Máscaras. Teatro y vida

El teatro es de suma importancia en la obra de Gombrowicz. Una de las formas en las que lo constatamos es que leyendo sus obras nos encontramos con metáforas teatrales muy a menudo: por ejemplo, es fecunda la palabra «máscara» que aparece en innumerables pasajes de *Diario*, aunque en alguno incluso se refiera a esta elección y sistema como a un juego peligroso: «¿Por qué has elegido una manera de ser tan difícil de describir, un sistema de máscaras tan complicado? La gente prevenida procura que su vida se preste a ser recordada» (D: 780); por otro lado, también aparece la metáfora del director de escena cuando habla en cursivas, refiriéndose a sí mismo fuera de él mediante el uso de la tercera persona: «Gombrowicz consideraba que unas circunstancias excepcionalmente adversas le obligaban a este tipo de puesta en escena de su drama personal en el Diario...» (D: 536) y «Evidentemente, Gombrowicz no dejó pasar la ocasión que representaba la aparición en Buenos Aires de Europa. En seguida, él, un director de escena infatigable, se puso a escenificar un pequeño drama: él, el provinciano, ante ellos, los mundanos» (D: 660). No sólo se habla en lenguaje teatral en su *Diario* o en *Pornografía*¹². También hallamos que el teatro caracteriza toda su producción literaria, ya que él, como persona, adopta diferentes papeles y diferentes posturas. En su narrativa encontramos este juego, como señala Constantin Jelenski en *Gombrowicz en Europe*, de forma que en cada una de sus novelas se puede encontrar al narrador y a su doble, que es un otro yo que desempeña el papel de director de escena (Gombrowicz, Rita, 1988: 26).

Pero no sólo es de importancia para su obra, sino que, de cara a los demás en calidad de artista también aparece como un intermitente director de escena y asimismo como actor y como personaje y como espectador. Todas las miradas posibles, como si quisiera ser un prisma y reflejar las posibilidades todas. Podemos estar de acuerdo con el testimonio de Cecilia Bénédict de Debenedetti cuando dice en *Gombrowicz en Argentina*: «Porque siempre interpretaba un papel. Se hubiera dicho que guardaba para él la mitad de las cosas. Tenía algo especial, ya que vivía un personaje. Era una defensa para

¹² En cuya novela encontramos ejemplos abundantes, para dar una muestra se pueden resaltar los ejemplos de las páginas 30, 33, 37, 55, 56, 86, 107, 138, 140, 148-150, 152, 161, 163, 187, 190 y 193 de *Pornografía*.

escapar. Frente a ciertas personas, sobre todo. Lo que necesitaba era la vida» (Gombrowicz, Rita, 2008: 58). Parodia de la persona, dice Gombrowicz de sí. La parodia de la forma, precisamente, se origina en esta parodia mayor, una parodia global. Pero sin dejar de ser un actor consciente de lo que actúa. Y llama al histrionismo la clave de la realidad; esto es realmente subversivo, pero constituye quizá una pieza importante para entender a Gombrowicz y a la importancia que el teatro, como manifestación vital, pudiera tener en su percepción de mundo. Por eso, podemos considerarlo uno de los pasajes más simbólicos y bellos de su imagen sobre la posición de una persona en el mundo:

Habéis echado al basurero todo lo que había en vosotros de teatro y de histrionismo, y habéis intentado olvidarlo; hoy, a través de la ventana, veis que en el basurero ha crecido un árbol que es una parodia del árbol. Suponiendo que naciera (lo cual no es seguro), nací para desenmascarar vuestro juego. Mis libros no han de deciros: sed quienes sois, sino: fingís que sois quienes sois. Quisiera que se volviese fecundo en vosotros precisamente aquello que habéis considerado totalmente estéril y hasta vergonzoso. Si tanto odiáis el histrionismo es porque lo lleváis en vosotros; para mí constituye la clave de la vida y de la realidad. [...] ¡Cómo me gustaría que os convirtierais en actores conscientes de vuestra actuación! (D: 64-65).

Una llamada de atención sobre lo inseparable del histrionismo en nuestro ser y una clara reivindicación de esta esencia teatral humana. Por eso, Gombrowicz en su lucha contra la Forma utiliza la actuación: mientras más actúa, menos se ve vinculado a una forma en particular. Así concluye que «ser hombre es ser un actor».

Es importante, pues, recordar que esta esencia lúdica va de la mano de una esencia interpretativa. No es baladí que la palabra «juego» en alemán, francés, inglés, latín y algunas lenguas semíticas equivale a «actuar». En el caso alemán, «una pieza teatral es un Spiel, juego; los actores son Spieler, jugadores; la obra no se “interpreta» sino que se «juega» (Gadamer, 1993:143). En el panorama francés, «jeu» juego, se refiere a su vez a la actuación como en inglés «play» significa la representación teatral como interpretación de un instrumento musical. Por otro lado, en latín la palabra ludus o ludere hacen referencia a los juegos infantiles, los juegos competitivos y las representaciones teatrales y, finalmente, «en los idiomas semíticos el campo de significación del juego [...] está dominado por la raíz la'ab [...] El árabe la'iba abarca jugar en general, burlarse y escarnecer» (Huizinga, 2005: 59). De acuerdo con este

campo semántico podemos pensar en una obra teatral como «juego», así, las obras de dramáticas de Gombrowicz son un doble juego, porque como se muestra en la raíz árabe de la palabra, jugar es también burlarse o escarnecer, y el autor polaco lleva esta cadena de significados a todos los ambientes de su vida, pudiendo llamarla teatral o lúdica, indistintamente. Una hipérbole teatral.

En el *Diario*, obra clave para entender a Gombrowicz en general, ya que nos permite asomarnos a su cosmovisión, reflexiona también sobre su obra y por eso podemos encontrar detalles de importancia particular; como es la puesta en escena del primer acto de *El Casamiento* imaginada por Gombrowicz, con todo ese rasgo misal de conjura, ritual y sueño (D: 102-103). O también nos enteramos por medio de su *Diario* de la existencia (o no existencia, en todo caso, existencia trunca) de esa otra obra de teatro que Gombrowicz quiso escribir y se quedó en idea: la obra teatral sobre el sufrimiento que se inspiraría en una mosca y que relacionaría con un infierno¹³; es el Dolor con mayúsculas un tema que se le aparecería repetidamente en la última década de su vida y que alimentaría algunas de sus anécdotas (D: 594).

Para hablar del teatro de Gombrowicz hay que tener mucho cuidado en no ser cerrados, parciales, demasiado delimitadores. El problema es intentar dar una interpretación única y caer en encasillamientos. A simple vista podemos constatar que en sus tres obras dramáticas (*Yvonne, princesa de Borgoña*; *El Matrimonio* y *Opereta*) se cumple un principio unificador de cierta convencionalidad al estilo shakespeariano (Glowinski, 2004: 109). Esto lo iremos contando a lo largo de este trabajo, pero, como mencionábamos, hay que ir con cuidado en las interpretaciones. Gombrowicz mismo hablaba de este ejercicio de escritura como una pugna entre la obra y el escritor, como una carrera a la que no se sabe dónde llegará, pero que hay que intentar dominar y que en esta lucha no se sabe si existe el pretexto para que el autor se exprese o si el autor es un pretexto para la obra... sin olvidar que:

[...] 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. (...) Luego leéis en la prensa: «Gombrowicz ha escrito *Transatlántico* para demostrar...», «La tesis del drama *El casamiento* es...» «En *Ferdydurke*, Gombrowicz quiere decir...» (D: 122-123).

¹³ Se puede hallar testimonio de esta idea tanto en el *Diario* (páginas 370-371) como en *Gombrowicz en Europe* (páginas 31 y 86).

Entre los testimonios de sus amigos en *Evocando a Gombrowicz* es particularmente interesante (con respecto a teatro y vida) el de Jorge Di Paola Levin, que habla de las máscaras de Gombrowicz «parecía que lo estaba fingiendo o representando» (2004: 55) y hace especial hincapié en la relación de la obra con el autor. El amigo se sorprende de la estrechez entre ambas facetas, literaria y vivencial, y las describe como una sola. El tema de la inmadurez también trascendería lo literario. «Erróneo decir que encontró un tema seductor y sobre él escribió, Gombrowicz no vivió ni vive de otra manera» (2004: 58). Y es así que pone de relieve el carácter lúdico, de farsa, de equívoco, de polémica, de juego de roles incluso (como fingir que eran músicos delante de señoritas), que en el escritor polaco era algo primordial. De esa vida se extraería la sustancia. «Ser su amigo significa discutir, burlarse, pelear, irritarse, jugar, y también afirmarse a sí mismo» (2004: 59).¹⁴

Humberto Riva, otro de los testimonios, también subraya el aspecto vida-obra como dos en uno, y como un surgimiento una a partir de la otra: la ideología estética como consecuencia de la actitud vital. Se dice que uno de los pilares de su ideología es la contraposición madurez-inmadurez, pues esta misma dicotomía es la demostración de su posición frente a la vida, actitud de irresponsabilidad y deseo sin freno «Hacía cuanto se le ocurría hacer en el sitio que estuviere» (2004: 70).

¿Consigue, pues, colocar la vida sobre la obra de arte?

Cabe reflexionar sobre su novela *Cosmos*, porque en ella se intenta desvelar el origen de la vida haciéndose inextricable al acto de la enunciación. Con el origen de la vida, de acuerdo a la realidad que plasma Gombrowicz en esta novela, se refiere al misterio del momento en que surge, intentar transmitir ese alumbramiento en palabras. Se dice que nacemos del caos, y del caos se constituyen las formas. Lo más cercano a este caos y al origen de una realidad (este objeto se torna real y vive en tanto que uno lo alumbró) es el proceso que configura Gombrowicz: «¿Es que nunca nadie será capaz de transmitir el balbuceo del momento que nace? ¿Por qué razón si hemos salido del caos no podemos

¹⁴ Este tipo de comportamiento y cosmovisión recuerda al de los yapus de «Quidproquopolis» la tribu amazónica de Bernard Quiriny en sus *Cuentos carnívoros*. Los yapus utilizaban una lengua de comediantes, en la que se complacen con el equívoco y todos los matices del malentendido. Son cómicos inconscientes porque buscan plasmar ese vodevil de sus vidas en el enredo de su lengua. Buscaron una forma de comunicación que se adecuara a ese absurdo que les divierte, como Gombrowicz, y podemos pensar que este cuento refleja una inquietud que siempre es actual, el inconformismo ante una sociedad demasiado «racional».

nunca entrar en contacto con él? Apenas fijamos en algo nuestros ojos y ya, bajo nuestra mirada, surge el orden... las formas...» (C: 39-40).

Podría ser una paráfrasis del pensamiento de Kafka en *La condena*, quien pone en boca de sus personajes ideas muy parecidas que tratan sobre el origen de la vida, una existencia y una configuración de realidad:

No hubo nunca época alguna en que pudiera convencerme por mis propios medios de mi existencia. Tengo por lo tanto una conciencia tan fugitiva de los objetos que me rodean que siempre creo que esas cosas han vivido alguna vez, pero que ahora están desapareciendo. Siempre siento el deseo, querido señor, de ver las cosas tales como son antes que yo las vea. Deben de ser muy hermosas y tranquilas (1995: 29-30).

Gombrowicz para ejemplificar las formas en las que un objeto puede llegar a ser real, los describe dejando a la intemperie cada reflexión que les dota de protagonismo y así vamos viendo cómo él, cual cincelador, va haciendo de un gesto o de una situación algo sagrado. Puede convertir lo anodino en misterioso o inquietante tan sólo posando la mirada sobre ese hecho. Si pasamos dos veces por determinado objeto, nuestra atención, siquiera posar los ojos, ya se está activando un mecanismo de alerta. Gombrowicz traza hilos entre este tipo de situaciones y al final se origina una realidad cósmica.

Si hablamos de «objeto» deberíamos distinguir entre objetos inanimados y animados. Los objetos animados, tanto para Kafka como para Gombrowicz, representan más problema de definición y de observación... el nivel de complejidad a la hora de crearlos o delimitarlos es superior. Veamos lo que dice el autor polaco en *Cosmos*: «Observar a las personas presenta siempre obstáculos. No sucede lo mismo con los objetos inanimados. Sólo los objetos pueden ser verdaderamente observados» (1995: 40). Por su parte, Kafka dice en boca de uno de sus personajes en «Conversación con el ebrio» y reproducimos el fragmento entero que ilustra de una forma muy parecida a la de Gombrowicz el juego de palabras para reflejar la inconsistencia de la realidad:

¿Qué pretendéis al comportaros como si fuerais reales? ¿Queréis hacerme creer que yo soy irreal, cómicamente plantado sobre el verde pavimento? Sin embargo, hace ya mucho tiempo que dejaste de ser real, oh cielo, y tú, plaza, no lo fuiste nunca.

Es verdad que siempre tenéis cierta ventaja sobre mí, pero solamente cuando os dejo en paz.

Gracias a Dios, luna, que ya no eres luna; pero tal vez sea un descuido de mi parte llamarte luna todavía, porque antes te llamabas luna. ¿Por qué pareces mucho menos importante cuando te llamo «Olvidada linterna de papel de color singular»? ¿Y por qué

casi desapareces cuando te llamo «Columna de la virgen», y tú, columna de la virgen, por qué desaparece tu aspecto amenazador cuando te llamo «Luna que irradia luz amarillenta»?

Por lo tanto, es evidente que no os conviene que se piense en vosotros; vuestro coraje y vuestro bienestar disminuyen (1995: 32-33).

En este texto kafkiano se deja entrever también la idea de la «forma que deforma» de Gombrowicz. El poder de las palabras, ejerciendo una esclavitud que apresa al contenido y que puede hacer a su antojo toda una realidad, forma pura, máscara. Si prestamos atención la forma pura se erige con respecto a quien la maniobra, es una entidad que moldea.

La explicación sobre este particular «dar a luz» también lo encontramos en su *Diario*, con el episodio de la mano (D: 506):

Tomaba un café, comía unos croissants. Y algo más. Cuando el camarero se acercó para preguntar qué deseaba, su mano pendía, silenciosa, encogida, secreta –y desocupada- hasta que, sin saber en qué pensar, pensé en un arbusto que había estado observando un día en no sé qué estación, desde la ventanilla de un tren. Esa mano me asaltó de repente en el silencio que se interpuso entre nosotros...

Sólo emerge la mano de esta forma, así nos la introduce en su diario y luego salpicaría las páginas siguientes con apreciaciones como «la mano del camarero había desaparecido y ya no estaba allí» o «si yo no volviera a la mano del camarero, ésta se disiparía con facilidad en la nada... Pero ahora volverá a mí porque yo he vuelto a ella». Eso nos hace ver su juego, el de volver hacia algo le confiere una sacralidad especial.

A la búsqueda de un comienzo absoluto los lógicos la llamarían regreso infinito. Es un movimiento sin fin, del cual habla Peter Sloterdijk en *Venir al mundo, venir al lenguaje*. «En un mundo totalmente hecho lenguaje», él alega que frente al comienzo sólo podemos barruntar de un modo retrospectivo, la dificultad de identificar este comienzo desde nuestro ser-ya-comenzado es patente (2006: 17). Un *Cosmos* sería esa apertura, exposición, nacimiento del que hablaría Sloterdijk:

De ahí que no haya arte al que le sea completamente ajena la tendencia al verismo, puesto que lo que se expone, por muy delicado, vulnerable, inofensivo que sea, abre un mundo y, gracias a su simple salir a la luz, ya es en sí mismo una fuerza de apertura. Aquello que permanece siempre en una existencia virtual y como escondido,

nunca se compromete. Pero el arte, como el resto de la creación, empieza con la decisión de comprometerse y exponerse al riesgo de la visibilidad (2006: 26).

Así es como nacen los objetos y mundos en *Cosmos*. Las palabras y expresiones que subrayaríamos como claves en este párrafo de Sloterdijk serían verismo, abre un mundo, salir a la luz, creación, visibilidad. Hacerse visibles y de esta forma hacerse nacer, siempre a través del lenguaje. *Cosmos* va de comienzos. Comienzos y lenguaje. Si continuamos con Sloterdijk en la obra arriba mencionada veremos que cita a Celan («La poesía no se impone, se expone») para desarrollar su idea de las palabras nacientes, cuya forma es simplemente expuesta: «Podríamos incluso pensar hasta sus últimas consecuencias la reflexión de Celan acerca de la exposición ontológica y explicar el verismo del arte partiendo de la analogía del nacimiento...» (2006: 27).

Precisamente el autor polaco, a pesar de su postura crítica con el mundo del arte y la poesía, es poeta en sí mismo¹⁵. No se puede ser más poeta que Gombrowicz, incluso nos podríamos atrever a decir. Según Sloterdijk: «El poeta es aquel que busca lo real en lo imposible mismo» (2006: 29) refiriéndose a Orfeo en su ímpetu de retar las leyes del submundo, rompiendo todas las leyes de lo posible.

Como veremos que plantea Bataille en *La literatura y el mal* romper estas reglas, la búsqueda de la libertad, efectivamente se asocia a poesía como impulso vital y joven. Tal cual Gombrowicz.

El acto de nombrar se presenta como una ordenación donde lo amorfo toma forma. *Cosmos* se sitúa en esta línea, es casi un desarrollo anecdótico de la idea de Sloterdijk:

Sin embargo, desde el momento en el que el lenguaje domina, desde el momento en el que las palabras nombran las cosas, y entran en escena paulatina y recíprocamente yo y mundo, el alma anteriormente disuelta en el mundo aprende a contraponerse a una masa de objetos. Cuando entra en liza la fuerza determinante del lenguaje, el plasma del mundo empieza a solidificarse (2006: 51).

¹⁵ Dice Roger Pla, en *Gombrowicz en Argentina* (Gombrowicz, Rita, 2004: 48): «Vuelvo a vernos sentados los dos en un banco de Plaza Congreso, y yo diciéndole: "Recíteme algún poema en polaco". Se puso a recitar. Para mí era como música. Aunque se burlara de los poetas, él no lo era menos».

Aunque el nacimiento (como para Eliot o Cioran¹⁶) sea muchas veces fuente de desgracias. En *Cosmos* las señales de pájaros ahorcados nos indican el lado trágico.

En el conjunto de ensayos «Gombrowicz's grimaces» de Ewa Plonowska Ziarek, en el primero, llamado *Witold Gombrowicz: Formal abjection and the power of writing in A Kind of Testament*; Tomislav Z. Longinovic habla de esa búsqueda de identidad del autor a través de la escritura y partiendo de *A Kind of Testament* y guiándose del quiasmo encontrado entre la frase del epílogo a *Ferdydurke*: «Mi obra debe convertirse en mí mismo» y su propia obra que refleja el sentido opuesto de la frase: yo me volveré mi obra. Ciertamente, es en las novelas de Gombrowicz en las que se aprecia este sentido de querer volverse uno con la escritura, por ejemplo, en el uso de su propio nombre para caracterizar a los protagonistas y narradores. En el texto de Longinovic se hace hincapié en el rasgo vanguardista de esta oposición, llevando a la pregunta de qué es lo real, ya que los límites se han tornado difusos (así, pues, introduce la noción de «lo abyecto»); y coge a *Cosmos* como principal ejemplo para tratar el tema de la realidad. Curiosamente, el autor de este texto a veces escoge imágenes teatrales para ilustrar este leitmotiv gombrowicziano.¹⁷

En *Cosmos* se da una construcción de realidad absurda desde la «interioridad» hacia la «exterioridad». Parte de una «estructura caótica de realidad», pero es una novela que «se crea a sí misma mientras se escribe». Lo abyecto aparece como la fuerza que provee «espacio para la ambigüedad, desafía límites externos impuestos, y ve el orden como una amenaza a la realidad que emerge desde la oscuridad» (la traducción es mía). Introduce también el concepto de Forma y la actuación de ésta en la formación de la identidad: el yo guarda un centro inaccesible, alrededor del cual oscila esta identidad que no llega a ser plena en significado o esencia; la escritura ocupa este espacio, a través de máscaras, puede ser una cáscara de este centro inaccesible; por eso se dice que la Forma se ve delatada por esta escritura en su afán delimitador, ya que la escritura intenta liberarnos de la Forma, pero a su vez impone la suya propia... dando como

¹⁶ Inevitable recordar nacimientos estériles como el que se narra en *La Tierra Baldía* o *Del inconveniente de haber nacido* de los célebres autores mencionados. Sloterdijk nos refresca la memoria señalando un, para él, axioma de una psicología filosófica: «No corremos hacia la muerte; huimos de la catástrofe del nacimiento». Son palabras que cita de Cioran, quien a su vez, como segundo patriarca del eurobudismo, se refiere a Buda: «Y antes que la vejez y que la muerte, sitúa el nacimiento, fuente de todas las desgracias y de todas las catástrofes» (Sloterdijk, 2006: 102).

¹⁷ «He sees writing as a performance...» «Gombrowicz's performance of the self» takes place on the stage of writing...» (Plonowska et ál., 1998: 36). «The center is dispersed and dissipated through the act of writing, as the "I" continues to take on different external masks and shells» (1998: 41).

resultado un paradójico proceso. Gombrowicz intenta eliminar estas capas de irrealidad y a través de la escritura ser lo más auténtico posible, esto es, huyendo del espacio interhumano, susceptible de malentendidos, errores de percepción y comunicación, es decir, todos los condicionantes. Este proceso es relatado alegóricamente por Longinovic de la siguiente manera tan gráfica: «Gombrowicz's name subsists on the body of writing like a parasite, feeding off its power to give birth to Form, while constantly attempting to escape its "creative fury"» (Plonowska Ziarek et ál., 1998: 49).

Deleuze menciona a Artaud e insiste en la dificultad de la palabra como reflectante de un sentido, para expresar lo incorpóreo, puesto que la palabra es corporalidad «toda palabra es física y afecta inmediatamente el cuerpo» (Deleuze, 1970: 117). Tratando de la búsqueda de un sentido y de un sinsentido, las palabras son indagadas en estas capacidades que tienden a bordear límites, a descomponer, a aniquilar. Rompen e instauran un nuevo estado de cosas, un nuevo cosmos. La palabra como órgano, así como el cuerpo se compone de órganos. Si la escritura es como dice Artaud una cochinada, todos sus trozos pueden ser vistos como excrecencias, como fragmentos de un cuerpo, como una destrucción o dolorosa transformación.

Finalmente, el símbolo de la máscara llega tan lejos en el autor polaco que es llevado hasta la máxima potencia, hasta el mismo Dios. Gombrowicz ve a Dios como un puente hacia los otros hombres, de la misma forma que Simone Weil: «Así que aquel "Tú" absoluto, eterno, inmóvil, no sería más que una **máscara**, detrás de la cual se oculta una cara humana temporal» (D: 256).

2.1.2 Teatro y Gombrowicz

Es oportuno plantear si Gombrowicz es más dramaturgo o novelista y qué tipo de valores tomamos en cuenta para clasificarlo como uno u otro. A simple vista, en una consideración somera, podríamos pensar que Witold Gombrowicz es tanto escritor de novela, como de cuento, de teatro y de diario y que sería empresa absurda clasificarlo en un sólo ámbito o querer ubicarlo en compartimento estanco. Si se tiene en cuenta su clasificación por el factor cantidad se tornaría automático pensar en él primero como novelista, ya que la mayoría de sus obras son novelas. Podríamos decir sin grandes dudas: novelista con algunas obras de teatro. Sin embargo, y teniendo en cuenta todo esto, nos topamos con una curiosa problemática: la crítica ha dado más peso al Gombrowicz dramaturgo y no ha tenido reparos a la hora de clasificarlo junto con ciertos autores de peso como Ionesco o Beckett, viéndolo al revés, como dramaturgo que a veces escribe novelas y esto se ha mostrado en la interpretación con pinzas de sus libros que se trataban con cautela, no sabiendo bien en qué lugar posicionar su estilo.

Lakis Proguidis es categórico al respecto y afirma que: «Entre les trois Gombrowicz (dramaturge, romancier et auteur de journal) c'est le premier qui, de toute évidence, est appelé à perpétuer l'image de l'écrivain». También el crítico Constantin Jelenski hizo eco de su faceta teatral en los años cincuenta y señalaba que Gombrowicz le confería un peso especial a su obra *El Matrimonio*. Pero Proguidis se opone a la idea de Jelenski y afirma en *Un écrivain malgré la critique* que ésta no es contrastada por el mismo Gombrowicz y se encarga en señalar fragmentos en los que más bien defendería su calidad de *romancier* frente a la de dramaturgo. Quizá Gombrowicz empezaba a notar cómo dejaban de lado sus obras más complejas...y ciertamente reconocía dedicarse al teatro porque pensaba que sería trabajo fácil (aunque luego se diera cuenta de que dedicaba al final mucho más tiempo del que pensaba al inicio y esa labor se alargaba durante más de un año). Gombrowicz no era espectador de teatro, reconocía escribir desde joven para «lectores». Sus posteriores ediciones de obras teatrales en las que corregía y extirpaba fragmentos enteros tras el paso de los años hacen creer que no acababa de estar a gusto con el resultado de sus obras. Sin embargo, elegía esta forma, al igual que otros autores para explicar ciertos conflictos del mundo, es lo que estaba de moda entre los pensadores de la época como Sartre o Camus.

El autor de *Un écrivain malgré la critique* dedica toda la primera parte de este libro en tratar el tema del enfrentamiento dramaturgo versus novelista y cómo influyen los críticos a la hora de una consideración parcial. Opone a Jelenski y Bondy (quienes escribirían juntos este punto de vista afín. Bondy haría hincapié en el «duelo escénico generalizado») frente a Micha, quien subrayaría las contribuciones de Gombrowicz a la prosa en general, aportando una forma renovadora y diferente. Proguidis se situaría aquí, del lado de los que destacarían la faceta novelista de Gombrowicz, que para este crítico sería poco reivindicada y explicaría de esta forma la inclinación del autor polaco por uno u otro género: «Quand il pense avoir levé le voile du monde et vu le visage de l'homme à apparaître, il se tourne vers le théâtre. Il lui semble évident et facile d'utiliser la forme théâtrale pour ses idées abstraites. Puis il s'en retourne. Et à travers le roman il rejoint alors le monde du possible» (1989: 49).

Para Jean Pierre Salgas en *Gombrowicz ou l'athéisme généralisé* Gombrowicz es un sistema de máscaras siempre, un camuflaje. La persona Gombrowicz parte para él de una cosmovisión en la que Dios ha muerto y que a partir de entonces lo que rellena ese vacío es la misa terrestre puesta en práctica gracias a esa colectividad que él llama espacio interhumano. No tenemos otra opción cuando nos creamos los unos a los otros:

On en peut en effet imaginer meilleur figuration de la création des uns par les autres que le *théâtre*, de la *messe* nouvelle, que le dispositif de la *scène* qui distribue les hommes les uns sous le regard des autres, acteurs entre eux, spectateurs face aux acteurs (Salgas, 2000: 107).

Describe bastante bien la ritualización que ofrece el polaco en sus obras, en las formas de duelo, duelo de gesticulaciones que hay en todos sus textos «le duel constitue sûrement une matrice de l'imaginaire et de la pensée de Gombrowicz» (Salgas, 2000: 62), el duelo inseparablemente a las circunstancias de la vida junto con las máscaras «dans toutes les circonstances de la vie, il y a duel, c'est-à-dire dialogue de gueules et de masques, de masques et de gueules...» (2000: 62) y estos duelos además conforman una especie de rito en la que los signos religiosos a veces son evidentes, como el duelo Mientus-Siphon en *Ferdydurke*, en el que adoptan a veces poses de Pantocrator señalando el cielo...la naturaleza religiosa de las genuflexiones, etc. En cualquier caso, se trataría de un ritual de descomposición, una misa del revés, como afirma Salgás. Dios es la forma del mundo; el mecanismo que tiene el hombre para encarar su finitud, su contingencia y su inmadurez queda descolgado o inoperante, ya que el hombre carece

de cara, ya no es imagen de Dios, por eso la ha perdido, su rostro es un gesto, una máscara.

Para Salgas está claro que la necesidad de teatro es «centre du propos de Witold Gombrowicz» (2000: 105) y lo mezcla con la manifestación de un ateísmo que va buscando llenar huecos; Dios se manifiesta en lo grotesco, lo cual es demostración de este ateísmo para el autor francés y cita a Bajtin, para quien el teatro coge el relevo laico de la misa. La cuestión clave en Gombrowicz es que en *Trans-Atlántico*, luego en *Pornografía*, vuelven a la problemática que ya se hallaba en *Ferdydurke* en la que se busca el punto donde lo divino se junta con lo humano y cómo se puede fundar un antihumanismo sobre los escombros de lo divino. La respuesta que halla es la Juventud, inmadurez con la que encuentra en Argentina y ésta se celebra como en un rito sagrado de lo nuevo y desconocido, como quiere plasmar en *El Matrimonio*.

Gombrowicz, en su tratamiento del teatro en la vida, puede ser equiparado también con algunos escritores que pertenecen a disciplinas de estudio social, como por ejemplo puede ser pertinente la comparación con la obra del padre de la microsociología, Erving Goffman específicamente en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. En ella, el sociólogo utilizaría la metáfora teatral para referirse a determinado comportamiento de las personas en la realidad: personas como actores, escenas y trasescenas... el teatro sería para él el modelo adecuado para entender la vida social.

Fundamental el concepto de máscara, la que todos y cada uno nos ponemos para salir a escena. Este sociólogo, pues, nos recuerda a Gombrowicz en su teoría, o alegoría de la interacción social como obra de teatro, como el polaco afirmaría en *Evocando a Gombrowicz*: «¿Por qué será, niño, que uno goza tanto cuando se hace pasar por algo que no es?» (Grinberg, 2004: 60).

En la primera parte de la obra mencionada, *Presentación de la persona en la vida cotidiana*, se centra, al igual que Gombrowicz, en la construcción que se produce «entre» los individuos a partir de la mirada (también dejando reminiscencias a Sartre) y luego se comienza a hilvanar el juego como una suerte de engaños conscientes o no, adopción de posturas de cara a un público. Esto lo trata en su capítulo llamado «actuaciones» y que tiene que ver con la confianza del propio individuo en sus actos y el interés en lo que crea el público.

Distingue entre los actuantes que están convencidos de la veracidad de sus acciones con respecto a los actuantes «cínicos» que engañan sea por el bien de la

comunidad, sea porque experimenta cierto placer en la mascarada. En este grupo podría situarse al mismo Gombrowicz. Él también, en términos de Goffman, estructuraría su «fachada»¹⁸ de acuerdo al «escenario» y tipo de público con el que le tocara representar.

Un apunte interesante con respecto a esta fachada compuesta de apariencia y modales es cuando tienden a contradecirse mutuamente:

Como cuando el actuante que parece ser de condición superior a su auditorio actúa de una manera inesperadamente igualitaria, o íntima, o humilde, o cuando un actuante que lleva vestidos correspondientes a una posición elevada se presenta a un individuo de status aún más elevado (Goffman, 1959: 16).

Podemos afirmar que este juego de fachada no es indiferente a Gombrowicz, quien ostentaba pose noble según sus conveniencias o actuaba como un chiquillo más entre sus amigos de Tandil, juego de apariencia de noble polaco y actitud juvenil y bufonesca.

Yendo más lejos, la fachada resulta ser una «representación colectiva» en boca del sociólogo y su explicación sería una paráfrasis de las ideas gombrowiczianas de la deformación que hace el otro sobre mi, la lucha encarnizada contra la Forma. Diría Goffman:

Cuando un actor adopta un rol social establecido, descubre, por lo general, que ya se le ha asignado una fachada particular. Sea que su adquisición del rol haya sido motivada primariamente por el deseo de representar la tarea dada o por el de mantener la fachada correspondiente, descubrirá que debe cumplir con ambos cometidos. Además, si el individuo adopta una tarea que no solo es nueva sino que no está bien establecida en la sociedad, o si intenta cambiar el enfoque de la tarea, es probable que descubra que ya existen varias fachadas bien establecidas, entre las cuales debe elegir (1959: 17).

Asegura Goffman que a veces es la actividad que desempeñamos la que requiere de cierta actuación de nuestra parte: Gombrowicz trabajando en el Banco Polaco en Argentina, dando clases de filosofía a las señoritas adolescentes o con sus amigos de guía especial, representaría un papel para cada una de estas actividades demandadas. A su vez, consigue actuar en equipo como describiría Goffman:

¹⁸ Según Goffman, ésta sería: «la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación» (Goffman, 1959:14).

Cada miembro del equipo está obligado a confiar en la conducta correcta de sus compañeros, y ellos, a su vez, deben confiar en él. Existe entonces, por fuerza, un vínculo de dependencia recíproco que liga mutuamente a los integrantes del equipo (1959: 45).

Así, los del grupo argentino, compartirán neologismos, apelativos, e incluso cosmovisión. Llegarán a escenificar las actuaciones que saben que son del estilo que a Gombrowicz agrada y le seguirán también en la historia de noble polaco. Si hablamos de neologismos entre el «equipo» gombrowicziano podemos referirnos a esas señales secretas a través de las cuales se pudiera transmitir información sobre la actuación, una especie de lenguaje «subterráneo» que diría Goffman (1959: 97). Estas sugerencias escénicas normalmente están concertadas por parte de un director de escena. Podemos ver ambos factores, el factor idiomático (vocabulario de signos particulares) y el de una puesta en escena orquestada y confabulada, pero sobre todo dirigida, en los dos casos que nos competen: en la vida y obra de Witold Gombrowicz, sirva como ejemplo cada una de sus anécdotas y cada una de sus novelas (las señales escénicas o acotaciones son evidentes en las obras de teatro y metafóricas en la simbología de su obra novelada, como veremos a lo largo de este trabajo) «es el rasgo que caracteriza toda mi producción literaria. Intento diferentes papeles. Adopto diferentes posturas» dirá él mismo (D: 215).

Veamos sólo a manera de ejemplos, cómo refleja el contenido de lo que nos quiere transmitir a través de metáforas teatrales, en el *Diario* justificaría su escritura a medio camino del misterio y la exhibición, una zona entre «bastidores» siendo esto una posición paradójica, ya que le obliga a esconderse más, en el fondo (D: 63) evidenciando el juego teatral en su escritura como estadio de subterfugios y de creaciones a la manera de sus personajes dramáticos, como es el caso del protagonista de *El Matrimonio* en su pugna por construirse una realidad. En el prólogo a *Pornografía* (como ya hemos reseñado en la nota a pie de la página 51 la cantidad de metáforas teatrales que en sí contiene esta novela) nos describe exactamente el proceso de creación del otro como habla Goffman a través de impresiones y usa la siguiente terminología teatral:

Ferdydurke quisiera desenmascarar la gran inmadurez de la humanidad. El hombre, según aquel libro lo describe, es un ser opaco y neutro, que necesita llegar a expresarse mediante ciertas actitudes y comportamientos, gracias a los cuales cobra

externamente -para los demás- mucho más contorno y precisión que los que posee en su intimidad. De ahí una trágica discordancia entre su inmadurez secreta y la máscara que se pone al tratar con otros. No le queda más remedio que acomodarse interiormente a aquella máscara, como si fuera realmente lo que parece ser (P: 11).

Además, en *Gombrowicz en Argentina*, podemos ver también ejemplos de esta postura cambiante del personaje Gombrowicz de acuerdo al auditorio, según las teorías de Goffman, veamos este pasaje (Rita Gombrowicz, 2004: 168):

Tal vez la cosa estuviera ligada al hecho, que he observado muchas veces, de que su actitud cambiaba de un modo evidente cuando se encontraba ante un polaco. Una tensión se apoderaba de él. Se hubiera dicho que entonces se encontraba súbitamente en una situación que superaba en mucho las circunstancias reales del encuentro.

Y en boca de sus amigos y conocidos también podemos ver lo que señalábamos antes como su calidad de *metteur en scène*. En *Gombrowicz en Europe* Constantin Jelenski le atribuía esta función. Él distingue entre dos Gombrowiczs en sus obras, uno más profundo, que es el director y que monta la «máquina infernal» y otro narrador, más relajado. No es el único en hacer esta atribución. Arthur Sandauer en *Sobre Gombrowicz* menciona cómo este rasgo aparece en los personajes de sus obras, por ejemplo en *Trans Atlántico* con Gonzalo, quien precipita a Ignacio al parricidio o Fryderyk en *Pornografía* empujando a los adolescentes a ejecutar actividades idénticas, en ambos casos la coacción se lleva a través de órdenes, lo que acentúa el artificio de las situaciones. Para Sandauer toda esta visión del director de escena forma parte de algo superior, casi divino, más allá del juego (Sandauer, 1972: 36):

El mito del Director de Escena, presente en casi toda la obra, proporciona una respuesta a las antinomias que ella encierra. Se podría definir a éste, pues, como el héroe positivo. No obstante, no se agota ahí: señala el camino para resolver las contradicciones no sólo morales, sino también metafísicas. [...] De alguna manera latente, existe el sueño de algo más: la vaga aspiración a unir «la esencia» y «la existencia», «el ser» y «el devenir» -unión en la cual Sartre encuentra el atributo del Dios inexistente. En los escritos impíos de Gombrowicz, el personaje del Director de Escena es la encarnación de su sueño de divinidad.

A veces trabaja paralelamente sus novelas al *Diario*: nos cuenta Sandauer (1972: 50) en el caso de *Pornografía*, (o bajo el nombre eufemístico que este crítico prefiere

utilizar y por el que también se conoce a la novela, como es *La seducción*) con el personaje de Fryderyk, reflejo de su egotismo (director que le permite vanagloriarse y desenmascararse a la vez), trabaja de esta forma pues coincide temporalmente en la introducción de la escritura en cursivas del *Diario* para referirse a sí mismo en tercera persona. Este vanagloriarse y desenmascararse a la vez se plasma en sus diferentes tipos de obra, sea a través de sus personajes, sea a través de recursos estilísticos y tipográficos, pues.

Pero el juego es mucho más complejo. No sólo se limita a introducir personajes que son directores de escena como él, sino que también está el personaje Gombrowicz que hace de Gombrowicz. Dos dobles, dos directores de escena. Una autoimitación (que para Sandauer significa fidelidad a sí mismo) reiterada en sus obras, un juego gombrowicziano de desvelamientos, ocultamientos y teatralidad.

2.1.3 Lenguaje, tono humorístico. Ironía, parodia, paradoja

«*Larga vida a su burla sublime*» Susan Sontag en el prefacio de la edición norteamericana de *Ferdydurke*.

«*Yet, the power of writing allows one to perform the cathartic act of externalizing abjection by way of metaphor, parody, and allegory, which turn the everyday into the absurd*» (Plonowska Ziarek et ál., 39).

«*Verá, yo soy un humorista, un guasón, soy un acróbata y un provocador. Mis obras hacen piruetas para agradar. Soy circo, lirismo, poesía, horror, alboroto, juego..., ¿qué más se puede pedir?*» (T: 156).

«*Pero el humor consiste en la inversión de todo, hasta el punto de que un verdadero humorista nunca puede ser únicamente lo que es; es lo que es y es lo que no es al mismo tiempo (...)* 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» (D: 153).

El quiasmo, junto con la parodia, es un rasgo estilístico de popularidad en la literatura barroca. Heidegger, sin embargo, emplea usualmente un quiasmo para representar una de sus ideas principales: la esencia de la verdad es la verdad de la esencia. En la obra gombrowicziana también sorteamos quiasmos para adentrarnos en su filosofía más lúdica y problemática a la vez. Desde el deseo de lógica y lógica del deseo, hasta el cuerpo de la escritura y la escritura del cuerpo. «No somos nosotros quienes decimos las palabras, son las palabras las que nos dicen a nosotros». El principal quiasmo gombrowicziano lo vemos en la mezcla arte (escritura)-vida, se entronca con el sueño vanguardista de no separar al individuo de su obra. El problema de la identidad en medio: el escritor como cuerpo-el escritor como nombre. El cuerpo y la escritura a ambos extremos y la polea el yo calibrante, contrapesante.

La parodia y la paradoja tienen en común que ambos recursos se emplean para poner a relucir un lado de la realidad que normalmente no es visto o no es tenido en cuenta. Ambos recursos, también, se apartan de lo tradicional y tienen una función que busca la provocación.

El recurso del humor en Gombrowicz tiene que ver con la preferencia por lo sencillo, en el sentido de lo básico, primigenio, lo que roza a los instintos y conecta con lo infantil, en fin, con el concepto de inmadurez. Deleuze en *Lógica del sentido* traza una conexión entre este tipo de humor y la sabiduría de los estoicos:

Esta aventura del humor, esta doble destitución de la altura y la profundidad en provecho de la superficie es, en primer lugar, la aventura del sabio estoico. Pero, más tarde y ya en otro contexto, es también la del *zen*: contra las profundidades brahmánicas y las alturas búdicas. Los célebres problemas-pruebas, las preguntas-respuestas, los *koan*, demuestran lo absurdo de las significaciones, el sinsentido de las designaciones (1970: 175).

Para Gilles Deleuze, hacer una teoría del sentido es entrar en el juego del sinsentido. No hay cosmos sin caos y las paradojas están por doquier: «el sentido es una entidad no existente, e incluso tiene relaciones muy particulares con el sinsentido» (1970: 7) Veremos¹⁹ que en Gombrowicz el problema de la identidad radica en su esencia proteica, para Deleuze la incertidumbre personal es la que lo divide siempre en dos sentidos a la vez y que asume la forma de una paradoja: «La paradoja es, en primer lugar, lo que destruye la cordura como sentido único, y a continuación lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas» (1970: 12).

Deleuze relaciona a los estoicos con Lewis Carroll en la búsqueda de la sencillez y en la estrategia dialéctica de la paradoja, el *nonsense*, el humor y la ironía. Curiosamente, la teoría de la inmadurez gombrowicziana se apoyaría en unos principios similares a los que citaría Deleuze recordando a Valéry:

Paul Valéry tiene una frase profunda: lo más profundo es la piel. Descubrimiento estoico que supone mucha sabiduría y toda una ética. Es el descubrimiento de la niña, que sólo crece y empequeñece por los bordes [...] sabe que los acontecimientos conciernen tanto más a los cuerpos [...] Más tarde, las personas mayores quedan atrapadas por el fondo, recaen y ya no comprenden, pues están demasiado profundas (1970: 20).

¹⁹ Ver página 78.

Gombrowicz al llegar a Argentina, además, crea su propio lenguaje: un lenguaje del absurdo, que se decanta en la elección de ciertas palabras para sus traducciones de obras al español tan sólo por su sonoridad más que por su significado. Así, este lenguaje inventado es, si cabe, aún más lúdico.²⁰

Kierkegaard en *El concepto de la ironía* afirma que para adentrarnos en la validez de la ironía hace falta una investigación en la esfera del humor. Para él, el humor contiene una carga de escepticismo más profunda que la ironía, pero también una carga más profunda de positivismo que la ironía. Vendría a hacer del hombre un casi Dios (Adorno, 1969: 159-60).

Pero en Gombrowicz las imitaciones y las parodias no son un fin en sí mismo. Si tenemos en mente obras dramáticas y novelas gombrowiczianas cada una remite a un modelo de literatura, a un género clásico que se deconstruye para hacer una parodia de él. Así, por ejemplo, *Trans-Atlántico* transpone al siglo XX un modelo de escritura del siglo XVII polaco (llamado *gaweda*), *Pornografía* hace alusiones a la novela campestre de la antigua Europa y a novelas rosas tipo *Maria Rodziewiczowna* o *Irena Zarzycka*. En sus dramas nos remite constantemente a Shakespeare y a Mickiewicz. La intertextualidad, rasgo común y extendido en los escritores del siglo XX, es aquí de una índole particular: no quiere ser una demostración erudita sino que su estatuto es mayor participando en la creación de un sentido en la obra nueva y se puede decir que responde a un modelo cercano de parodia. Michal Glowinski en *Gombrowicz ou la parodie constructive* llama a esto precisamente una parodia constructiva en el sentido de que los elementos que toma prestados Gombrowicz no tienen un valor neutro en la obra final, sino que sus sentidos primeros no han desaparecido totalmente. Glowinski en esta obra no se cansa de señalar este carácter de *bricoleur* de Gombrowicz, comparándolo a un Igor Stravinski que emplea de forma similar las citas, criptocitas, alusiones, paráfrasis, pastiches y parodias en grandes cantidades.

Así como Cervantes escribiría un Quijote como parodia de novelas de caballería, así también Gombrowicz jugaría con todos los géneros populares que tenía a mano. *Los Hechizados* era una novela concebida para trabajar desde este género menor, volviéndose «inferior» en términos de Gombrowicz, para convivir con la inmadurez

²⁰ «En ocasiones Gombrowicz le tomaba gran afecto a una palabra española cuyo sentido no comprendía muy bien y la imponía porque su sonoridad o su fisonomía le parecían evocadoras...» Testimonio de Adolfo de Obieta (Rita Gombrowicz, 2008: 101).

más estrechamente, pero no sólo con este proyecto llegaría a ejecutar la parodia estilística, sino con todos, como hemos citado antes y podríamos añadir *Ferdydurke* como novela de aprendizaje al estilo del *Cándido*, repleta de pastiches y citas. Este juego con el lector es otra de sus máscaras o de sus gestos. Una forma de eludir el estilo, o hacer un estilo de estilos, situarse «entre» en la escritura también: «le corps de la littérature est fait des restes d'une sorte d'explosion, j'écris sur les ruines de la poésie, de la littérature polonaise, de la grande littérature» (Salgas, 2000: 95).

Parodia es también ese juego-denuncia que surge a lo largo de la obra gombrowicziana para señalar los estereotipos que se producen en el espacio «entre» («ser entre nosotros» individuo en contacto con otros) y el absurdo de su orden convencional. Por eso, *Trans-Atlántico*, por ejemplo es la novela del «otro», el extranjero. O los llegados, intrusos, en *Pornografía*. Arthur Sandauer en *Sobre Gombrowicz* (Sandauer, 1972: 18-19) habla así de la parodia y añade que en el caso de nuestro escritor se trataría de una conciencia auto-irónica y como consecuencia de su masoquismo (contradicción que se halla en la necesidad de autohumillarse):

Parodiar quiere decir imitar y ridiculizar al mismo tiempo. Pero ¿es posible imitar algo que uno no sea ya, al menos en parte? En este sentido toda parodia contiene gérmenes de auto-parodia, es una tentativa de superar lo que se lleva dentro, una actitud interiormente contradictoria que asocia remedio y enfermedad, microbio y antitoxina.

Parodia es el mundo y la literatura para Bataille. Hemos visto cómo el autor francés coincide con Gombrowicz en muchos puntos²¹ y aquí se vuelven a juntar. En *El ano solar* Bataille anuncia que el mundo es paródico:

Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa. (...) Todo el mundo es consciente de que la vida es paródica y necesita una interpretación. Así, el plomo es la parodia del oro. El aire es la parodia del agua. El cerebro es la parodia del ecuador. El coito es la parodia del crimen.

Para Gombrowicz el mundo es exactamente así, proteico, una cosa no puede ser sólo una cosa, como hemos demostrado en el caso más evidente de *Cosmos*²², pero

²¹ Otros estudiosos de la obra de Gombrowicz también han visto semejanzas entre ambos autores, como es el caso de Constantin Jelenski, en «Gombrowicz le drame et l'anti-drame» en Constantin Jelenski et Dominique de Roux, *Gombrowicz*.

además, a lo largo de toda su obra se siente precisamente eso, la no existencia individual, sino interactiva, en constante transformación, opuesta al estatismo.

El tipo de parodia que utiliza Gombrowicz ha sido calificada de diferentes formas según los autores: para Michal Glowinski la parodia de Gombrowicz es una parodia «constructiva» por ejemplo, mientras que Jan Blonski hablaría de una parodia «velada». Al iniciar un diálogo entre los textos (simbólicamente hablando, poniéndolos en relación) se alude a un texto que no está presente, en el cual no se encontraba ese nuevo mundo, cargado de significado que Gombrowicz le añade. El modelo parodiado interviene pues en negación y la parodia de Gombrowicz es una parodia constructiva o positiva, actuante.

Gombrowicz busca en el artificio y la afectación la verdad, aunque parezca en primera instancia que se trate de elementos contradictorios²³. Él afirmaba que el artista debía imitar las formas que no pueden ser imitadas.²⁴ Sólo utilizando una forma inadecuada, rebelde al contenido, puede uno obtener esa distancia necesaria con respecto al texto, a la forma y por extensión a la tradición y a la cultura. Es parte del juego general de Gombrowicz de luchar por ser el amo de las formas y no esclavo de ellas. El lenguaje es así mucho más que una herramienta, una pieza clave de reflexión, de autoreflexión cuando se trata de literatura.

En una de sus novelas el motivo de provocación está contenido ya en el título: *Pornografía*. Se sabe que ésta fue la intencionalidad y que si bien la obra no queda carente de erotismo y violencia, estas manifestaciones se dan por caminos poco usuales. *Pornografía* es, pues, una obra que remite a *Cosmos* en sus símbolos (ambas utilizan el recurso del *ostinato* a la hora de repetirlos en los momentos más adecuados) y que como principal rasgo tiende a convertir elementos anodinos en ventanas hacia lo trascendente,

²² No es de extrañar que *Cosmos* sea una novela en la que queden fijas y condensadas muchas de las ideas principales de su autor, ya que si seguimos toda la obra de Gombrowicz podemos observar esa maduración progresiva.

²³ Curioso cómo se da lo contrario en otros escritores de la talla de Kafka, quien mantenía un juicio sencillo, evidente y antiparadójico, de formas que no son rebuscadas para tratar lo cotidiano como si se viera todo por primera vez. De él afirmaría Max Brod que «veía lo confuso y malignamente cómico del mundo con mayor intensidad que cualquier otro ser humano» (1974: 77). Y es especialmente importante resaltar el aspecto de humorismo que había en su vida, por ejemplo con esta anécdota: «Tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la terrible seriedad de ese capítulo. Pero sucedía así» (1974: 170). Así, llevaba a la práctica esta visión maligna y cómica del mundo a la vez, en su vida personal, jugando con los registros.

²⁴ Palabras a François Bondy en 1969.

o al menos hacia un mundo diferente. Esta repetición²⁵, ciertamente, es la forma mediante la cual se manifiesta lo divino en nuestro autor, y así lo deja explicado Dominique de Roux, recordando sus conversaciones con él en *Gombrowicz*, obra nostálgica y de descripciones poéticas de quien retrata:

Le divin se manifestait chez lui par l'obsession, par la répétition. [...] A partir d'un certain moment, la répétition d'un état de conscience finit par donner une importance terrifiante à la chose apparemment la plus simple, la plus innocemment dépourvue de liens avec les souterrains du monde... (1971: 32).

La repetición como herramienta para la ironía es una constante en la obra del autor polaco. Aparece desde la colección de cuentos *Bakakai*, por ejemplo en el cuento de *El banquete*, y deja constancia de la unión entre la gestualidad y la repetición para la

²⁵ La repetición como canalizador de lo divino para Gombrowicz nos recuerda aquello de Chantal Maillard: «el ansia de repetirnos instauro las verdades» (del poema *Yo no soy inocente* en *Matar a Platón* 2004). Esto nos puede alarmar sobre la importancia de la repetición, si la verdad está en la repetición, pues, los poetas como Maillard también hacen eco de esta preocupación. Sobre todo los escritores y pensadores que tienen al lenguaje como argumento de sus obras, a la palabra escurridiza como incapaz y a veces como tocadora tangencial del Misterio. Así, el hecho de ponerle nombre a las cosas, como sucede en la obra de ambos autores, es un juego. Para Maillard al nombrar una cosa muchas veces se pierde. «¿Y si lo que somos no fuese más que el resultado de un cúmulo de repeticiones?» se atreven a decir. Entonces aparece el individuo, el yo, y los gestos, la historia... conceptos que nos resultan familiares; dice Maillard: «El mi es un compendio de gestos habituales/ lo que del mi/ hace al yo: el peso de su historia».

En un par de poemas suyos recogidos en el poemario *Hainuwele* de 1990 también encontramos estos temas gombrowiczianos: la repetición en el primero, vuelve a aparecer y en el segundo, la delimitación sartreana, en la dificultad por apresar al otro, pero al mismo tiempo esa dependencia del otro por la definición:

*Anduve por el dorso de tu mano, confiada,
como quien anda en las colinas
seguro de que el viento existe,
de que la tierra es firme,
de la repetición eterna de las cosas*

*Todos tienen algún objeto precioso que ofrecer (...)
Pero yo nada tengo:
cuando quiero mostrar tu reflejo en mis manos
te pierdo, y otra noche infinita comienza,
pues al perderte ni siquiera yo me pertenezco.*

Finalmente, sobre la repetición en *Ferdydurke* podemos leer del mismo polaco (F: 39):
«Y os recomiendo mi método de intensificación por medio de la repetición, gracias a que, repitiendo sistemáticamente algunas palabras, giros, situaciones y partes, las intensifico forzando asimismo el efecto de la unidad del estilo casi hasta los límites de lo maniático. ¡Por la repetición, por la repetición se crea la mitología!»

parodia de la autoridad; la figura del rey, que por ejemplo aparecería también en *El Matrimonio*, es susceptible de ser «tocada» o trivializada, la imitación es un arma poderosa aquí (B: 16):

No quedaba otro remedio... los invitados debían repetir inexorablemente no sólo aquellos actos del Rey que se prestaran a la emulación, sino precisamente todos los que no admitían imitación. Sólo de esa manera podían convertir sus gestos en archigestos, y esa violencia sobre la persona del Rey se convirtió en algo necesario e indispensable.

Podemos afirmar que el recurso paródico ya se encontraba desde el inicio de la carrera literaria de Gombrowicz. A *Memorias del tiempo de inmadurez*, su primer libro, lo define como un «artificio reverberante de fantasía, de invención, de humor, de ironía» (T: 42) y añade: «Y no estaba en condiciones de hacer otra cosa que parodia. La parodia de la realidad y del arte» (T: 43). Reconoce, además, que esta parodia le ayudó a llegar a territorios hacia los que no hubiera jamás llegado sin ella, porque casi no había tenido contacto con los surrealistas o Freud o Joyce y Kafka. Fue mérito exclusivo de la parodia el hecho de arribar a puertos novedosos (T: 44): «Además, la parodia me permitió liberar a la Forma, alejarla de la pesadez, lanzarla al espacio puro, donde se volvió ligera, audaz y reveladora» y la inauguración de su sello especial que continuaría a lo largo de toda su obra.

Máscaras y disfraces serían, al mismo tiempo, otra de las formas de verse reflejada esta escritura paródica. Es la herramienta del poeta por antonomasia, el poeta fingidor de Pessoa, o el poeta que alaba de Rainer María Rilke cuando le dedica estos versos a Leonie Zacharias: «¿Por qué tienes derecho en toda máscara, en todos los disfraces a ser verdad? Yo alabo». El poeta hallaría verdad en la impostura y Gombrowicz aunque reniegue de las formas poéticas es un poeta en esencia y sensibilidad. Se dice que en los períodos intolerantes es donde mejor se cultiva la sátira, Gombrowicz tuvo que hacer frente a una época crucial en su país natal y a no ser profeta en su tierra. El nacionalismo que ensalzaba las figuras de los poetas patrios a Gombrowicz no le gustaba nada y lo ridiculizaba. La caricatura siempre ha pretendido acercar lo intolerante, lo que viene del Estado o de la potencia mayor al público. El autor de *Ferdydurke* está a caballo entre esta labor (aunque sea indirecta) y su esencia satírica hacia todo lo que lo envuelve. No es de sorprender, tampoco, que el teatro se le mostrara como un camino predestinado teniendo en cuenta esta tendencia humorística, ya que en la teatralidad todo lo que es desparpajo, burla, insolencia y atrevimiento son

elementos que se suelen encontrar, junto con el entretenimiento, concibiendo a veces el lenguaje como un juego.

Paradoja y humor van aparejados como conceptos dentro del teatro del absurdo. Teniendo en cuenta el pensamiento de Eugene Ionesco uno podría transmitir la realidad incomunicable que uno trata de comunicar a través de la obra de arte y la paradoja resulta de esta realidad *a priori* incomunicable que en ciertos casos termina siendo comunicada. Por eso la fragmentación del lenguaje y sus deconstrucciones, la ruptura del significado y significante, son elementos que aparecen en este tipo de teatro, para reflejar esta tragedia de incomunicación. En el caso de Gombrowicz se cuestiona la forma impuesta para buscar una que sea más real, o más adecuada al yo, relativizando los estándares o imposiciones. Pero todo lo que sea tabú siempre será más fácilmente abordado a través del humor, sigue Ionesco en su ensayo *La démystification par l'humour noir*:

El humor nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre... el humor es la única posibilidad que tenemos de separarnos de nosotros mismos... Estar consciente del horror y reírse de él es dominarlo... Sólo la risa no respeta ningún tabú, sólo la risa impide la creación de nuevos tabús anti-tabú; sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existencia (Zalacaín, 1985: 52).

El mismo dilema de la forma gombrowicziana entraña una gran paradoja que él señala en su *Diario* como conflicto fundamental de la humanidad que ansía por un lado definirse, y por otro lado lo rehuye:

La humanidad está hecha de manera que siempre tiene que estar definiéndose y al mismo tiempo esquivar sus propias definiciones. La realidad no es algo que pueda encerrarse del todo en la forma. La forma no está acorde con la esencia de la vida. Pero todo pensamiento que intente definir esta insuficiencia de la forma acaba transformándose en forma él mismo y, por tanto, confirma únicamente nuestra tendencia a la forma (D: 140).

El hecho de intentar apresar la forma, o el hecho de que ninguna idea o forma sean capaces de abarcar la existencia «y cuanto más universales sean tanto más mentirosas resultarán» (D: 141) nos llevan una y otra vez a la gran paradoja gombrowicziana. Este rasgo nos recuerda también al juego de contradicciones beckettiano, que usaría el lenguaje porque no tiene otro mecanismo de comunicación,

pero que se encargaría de subrayar este desencanto: «Escribiremos y escribiremos porque aquello de lo que queremos hablar no está» (Herrerías, 2002: 121-122) o la expresión de que no hay nada que expresar, principal argumento de Samuel Beckett.

Georges Bataille, en su libro *La felicidad, el erotismo y la literatura* habla sobre el juego de la siguiente manera, y teniendo en cuenta este juego del lenguaje en el teatro beckettiano y del absurdo en general, viene a colación:

La naturaleza entera puede ser contemplada como un juego... Esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones, y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente: son objetivamente juegos, en la medida en que no tienen finalidad, ni razón. Nada los justifica, salvo la necesidad del juego (2001: 186).

Finalmente, se podría ver en Gombrowicz al jugador que juega en dos niveles: en el de su vida y en el del teatro. Las acotaciones de las obras dramáticas funcionan como reglas del juego, la disposición la marca el que guía la partida, a manera de demiurgo. Cada participante se involucra de una manera distinta, el lector, el espectador, el amigo con el que entabla batallas verbales (continuos juegos), todos tienen su papel en la partida. Esto funciona en ambas dimensiones, podemos afirmar, pues, que Gombrowicz es un jugador y que su vida equivale a un *play* (representación) en todos los sentidos de la palabra. Pero no se conformará con el papel de artífice y querrá llevarlo más lejos: él mismo se intentará integrar de forma desdoblada en sus textos para sentirse en los diferentes papeles de juego, haciendo un *mise en abyme* de la burla detrás de la burla, o una larga cadena de máscaras.

Para Grinberg en *Evocando a Gombrowicz*, todos esos rasgos de bufonería, que equivaldrían a su vida toda, sólo pueden ser comprendidos por quienes hayan elegido la vida de inmadurez, que significa vivir continuamente, un aprendizaje continuo y no una vida ya vivida. Esto conectaría con el tema siguiente, de lo joven e inmaduro en Gombrowicz.

Todas las bufonerías de Witold, sus actitudes payasescas, su demonismo, su desdén por los escritores consagrados, su feroz burla de los cenáculos cultos, su preferencia por las compañías jóvenes, su vida toda, en fin, sólo puede ser comprendida por los que no solamente se mantienen jóvenes biológicamente, sino por aquellos que eligieron la inmadurez (Grinberg, 2004: 72).

De hecho, podemos hacer una conexión entre la ironía o paradoja vital en Gombrowicz con su visión de mundo que debería tender hacia la inmadurez, en una posible solución al problema existencial del dolor. Lo que parece una catástrofe es en realidad una danza, nos advierte José Watanabe en medio de sus poemas, parece decirnos que la clave es esta danza al borde del abismo, por eso hace danzar cadáveres al mismo tiempo que samurais. Gombrowicz así, proclamaría la derrota al intelectualismo y su enfrentamiento a Hegel: «Nosotros somos la danza» (D: 144) y Jacques Volle en *Gombrowicz bourreau et martyr* estudiaría esta apreciación como cercana a lo dionisiaco y a la voluptuosidad que quisiera abarcar el escritor polaco (Volle, 1972: 56). Así, la danza, el juego, se convierte en la forma de hacer este tipo de piruetas que embelesarían a los poetas: «Es falsa esta mudanza de plumas, pero mi hijo será hermoso» (Watanabe, 2008: 44) parece afirmar también Gombrowicz, y como Volle atribuimos este tipo de rasgos a su persona más teatral.

2.2 Filosofía²⁶

2.2.1 Existencialismo

«Mi postura ante el existencialismo es fatigosamente confusa y tensa. Yo mismo lo practico, y sin embargo no me fío de él. Irrumpe en mi existencia, pero no lo quiero. Y no soy el único que se encuentra en esta situación. Qué extraño. La filosofía que exhorta a la autenticidad nos empuja a una gigantesca falsedad» (D: 266).

Contexto: Jerzy Jarzelski, crítico e historiador de literatura, especialista en Gombrowicz y profesor de la Universidad Jagiellonska de Cracovia, organizó un Congreso «Witold Gombrowicz nuestro contemporáneo» en la Universidad Jagiellonska en el año 2004, con una afluencia de sesenta participantes. Aquí se trataron muchos temas relacionados con el pensamiento de Gombrowicz, que quizá a día de hoy sigan ampliándose y debatiéndose, pero en líneas principales podemos anotar que una lectura de Gombrowicz a la luz de ciertos pensadores franceses es lo que se suele programar a la hora de crear una contextualización intelectual del autor. Para hablar del pensamiento gombrowicziano, pues, se suele tener en cuenta a teóricos como Foucault, Bourdieu, Kristeva, Lacan, Deleuze, sobre todo. En líneas generales, Gombrowicz tiene conexión con el existencialismo y el estructuralismo²⁷ de su época, pero se adelantó al

²⁶ Para Cardozo Gombrowicz tendría muy presente en el período del 39 al 63 el afán vinculador a las vanguardias de entonces y a las teorías filosóficas de moda, esto transpondría «su práctica escrituraria de ficción a una isotopía estética» (de «Gombrowicz en el escenario argentino: irreverencia, escándalo y opción por la juventud y por la poética de la inmadurez» para el Primer Congreso Gombrowicz).

²⁷ En muchos textos Gombrowicz comenta el apogeo del existencialismo y estructuralismo, pero hacia ambos tiene una relación ambivalente. Por un lado, el existencialismo sartreano lo deja a medias, no concuerda con la negatividad o el no-enfoque en lo humano y, por el otro, el estructuralismo no llega a ser tampoco de su completa simpatía ya que desconfía de la abstracción científica en su típica lucha contra la ciencia.

Aunque sí se consideró a sí mismo como un estructuralista antes que nadie. En una autoentrevista que recogemos de *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas* (A: 24) afirmará con rotundidad que es estructuralista desde hace treinta años como mínimo, desde *Ferdydurke*: «Y cuando hace poco leí (Pingaud) que en el estructuralismo "ya no se actúa, uno es actuado, ya no se habla, uno es hablado", era como si estuviese oyendo a mi protagonista de *La boda* (año 1947): "No somos nosotros quienes decimos las palabras, son las palabras las que nos dicen a nosotros". No, no es una pequeña coincidencia incidental; toda mi obra tiene sus raíces, desde su origen, en este drama de la forma». Y añade que pertenecen a la misma corriente, estructuralistas y él (A: 34): «Creo que el estructuralismo

postestructuralismo y al neopragmatismo. También está siendo estudiado a la luz de teoría del caos, de la teoría queer, e incluso de nuevos grupos cristianos de aparición reciente gracias a la política conservadora polaca actual, que ponen en entredicho el ateísmo de su autor.

Jean Pierre Salgas es uno de los autores franceses que habla sobre la identidad problemática que habita en Gombrowicz. Utiliza la imagen de la máscara para tratar este problema, como otros estudiosos que también le sacan partido a esta metáfora a la hora de trabajar lo que tienen en común todas las piezas de Gombrowicz, esto es, el juego identitario y una dolorosa esencia que se ve escindida y que lucha por ser frente a la Forma. Ya en el título de algunas de estas obras podemos ver las palabras *masks*, *mirrors*, *grimaces*, etc como resumen de lo que se va a desarrollar... y no es una cuestión meramente decorativa: el espacio en Gombrowicz se define por estas máscaras y gestos y es así que notamos la estrecha relación entre filosofía (pensamiento) y el teatro. Por eso se torna siempre necesario y urgente tratar el contexto filosófico en Gombrowicz y las teorías que tienen influencia en él o con él, es decir, que viajan paralelamente y son afines a su discurso.

La identidad camaleónica²⁸ de Gombrowicz es descrita en *Gombrowicz's grimaces* como uno de los rasgos principales de su literatura, emponderando la capacidad de metamorfosis del hombre, como asegura él mismo en *A Kind of Testament*. Valérie Deshoulières en *Witold Gombrowicz: Toward a Romantic Theory of Incompleteness* aborda el tema de la identidad como camaleón y menciona relación con Yeats, Cortázar y Musil. Es con éste último con quien desarrolla un poco más la comparativa y nos muestra un fragmento de *El hombre sin atributos* que recordaría el problema de identidad metamórfica:

Pero eso era falso, como falso es definir las manifestaciones de un país simplemente por el carácter de sus habitantes. Un paisano tiene por lo menos nueve caracteres: carácter profesional, nacional estatal, de clase, geográfico, sexual, consciente, inconsciente y quizá todavía otro carácter privado; él los une todos en sí, pero ellos le descomponen, él no es sino una pequeña artesa lavada por todos estos

y yo estamos en la misma corriente... mi "hombre" está emparentado con el suyo... me he permitido pues, presentarlo...».

La diferencia fundamental con los estructuralistas, resume en esta entrevista, es que aquellos buscan sus estructuras en la cultura y él, por su parte, en la realidad inmediata.

²⁸ Él mismo asegura en su *Testamento* que: «No era el único en ser camaleón, todo el mundo lo era. Se trataba de la nueva condición humana, había que tomar conciencia de ello con rapidez» (T: 61).

arroyuelos que convergen en ella, y de la que otra vez se alejan para llenar con otro arroyuelo otra artesa más. Por eso tiene todo habitante de la tierra un décimo carácter. Éste es la fantasía pasiva de espacios vacíos; este décimo carácter permite al hombre todo, a excepción de una cosa: tomar en serio lo que hacen sus nuevos caracteres y lo que acontece con ellos; o sea, en otras palabras prohíbe precisamente aquello que le podría llenar (Musil, 1969: 42).

Aquí concuerda con Gombrowicz en esta pluralidad de identidades que lo componen a uno mismo²⁹, pero si vamos un poco más allá de la teoría de Deshoulières, quizá la tesis central de la novela de Musil con relación al tema identitario gombrowicziano vendría del erigirse los atributos como entes independientes dentro del yo fragmentado. Esa descomposición en el hombre hace que se «considere extraño a sí mismo» como cuando dice Gombrowicz «no sé quién soy, pero sufro cuando me deforman»: «Sin duda los atributos determinan al hombre y lo componen, incluso no siendo él idéntico a ellos; el mismo hombre se considera extraño a sí mismo tanto en estado de reposo como en estado de actividad» (1973: 181). Hay, pues, una interconexión entre las distintas facetas humanas y estos atributos a los que se refiere Musil:

...¿quién puede asegurar hoy día que su enojo es enojo de sí mismo cuando intervienen tantos en él que lo comprenden mejor que él? Ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin uno que las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados (1973: 183).

Esto es, el espacio interhumano gombrowicziano, la Forma que condiciona y que interviene en la esfera de lo privado.

El existencialismo indaga en el vacío del hombre y el dolor de la existencia cuando el hombre es consciente de estar vivo. Gombrowicz no es ajeno a este gran Dolor, podemos ver en él la angustia de Kierkegaard al poner en cuestionamiento las verdades, aquellas que dejan en entredicho el poder discursivo porque ni se pueden alcanzar. El descubrimiento de la realidad y el conocimiento individual, son piezas claves en todo el entramado gombrowicziano, como iremos viendo. En su *Diario* tenemos ejemplos abundantes de este coqueteo suyo con el abismo (flirteo

²⁹ Gombrowicz se define a sí mismo, en tercera persona, como «proteico» (D: 663).

existencialista), por ejemplo en esta cita que nos recuerda a aquella idea de Cioran de la calamidad de estar vivos encontrando el paraíso sólo antes del nacimiento:

Y esta actitud no puede ir del brazo con la madurez, que al conocer la esencia de la vida, no se deja sorprender por sus avatares. Revoluciones, guerras, cataclismos, ¿qué significa esa pequeña efervescencia en comparación con el fundamental horror de la existencia? [...] Os aterroriza y sorprende ese horror porque vuestra imaginación se ha dormido y os olvidáis de que continuamente bordeamos el infierno (D: 38).

Si juntamos el problema identitario al de la angustia tenemos como resultado uno de los pilares del existencialismo. Tengamos en cuenta este fragmento de *El escritor y sus fantasmas* de Ernesto Sabato, en el cual veremos una serie de características que no son ajenas a la trama y al lenguaje del *Diario* gombrowicziano:

Lanzado ciegamente a la conquista del mundo externo, preocupado por el solo manejo de las cosas, el hombre terminó por cosificarse él mismo, cayendo al mundo bruto en que rige el ciego determinismo. Empujado por los objetos, títere de la misma circunstancia que había contribuido a crear, el hombre dejó de ser libre, y se volvió tan anónimo e impersonal como sus instrumentos. Ya no vive en el tiempo originario del ser sino en el tiempo de sus propios relojes. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo.

Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla.

Tambaleante y ansioso busca nuevamente el camino de sí mismo, en medio de las tinieblas... (2004: 89).

Gombrowicz siente esta alienación y funde la niebla del entorno en el que se encuentra su yo en la memoria, el barco de vuelta, con la sensación de no pertenencia. Es curioso que se desarrolle con la misma metáfora que emplea Sabato, se ve casi como un Friedrich brumoso y en el pasaje del *Diario* llega a mencionar la palabra niebla unas cinco veces, más la de bruma, espejismos e ilusiones. Afirma Gombrowicz: «Finalmente he pensado en mí en la cubierta de aquel barco y que para aquel otro yo soy aquí probablemente el mismo fantasma que él es para mí» (D: 693) ¿No recuerdan estas líneas a aquellas otras de un Lautréamont que se ve escindido en su famoso *Cantos de Maldoror*?³⁰:

³⁰ No solo recuerdan a Láutreamont, sino que también percibimos conexiones entre los escritores mencionados anteriormente. Nótese la repetición de la palabra pesadilla, como motivo que acompaña

Sólo me queda romper en pedazos este espejo con la ayuda de una piedra... No es la primera vez que la pesadilla de perder momentáneamente la memoria fija su residencia en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, llego a encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen (2004: 176).

Por otro lado, el silencio de Dios³¹, o el silencio en general, de la incapacidad de comunicación, el lenguaje como enemigo, como contradicción, donde el sí es no y viceversa, los límites del lenguaje que traslucen la impotencia para reflejar el mundo interior, sometido a unos conceptos de dominio público, superiores, que se hacen torpes ante la interrelación pensamiento y lenguaje... todo ello está presente en el drama existencial y también en el absurdo, de Beckett, por ejemplo. El silencio de la espera para acallar la contradicción. Como el silencio de Yvonne, para recalcar el sinsentido.

El dolor es uno de los temas que consideraría como de máxima importancia, hasta el punto de fantasear (o planear, pero su propia muerte truncó esta idea³²) con escribir una obra de teatro sobre esta inquietante cuestión. «Todos nosotros, los oficinistas, nos estamos muriendo» dice Gombrowicz.³³ Y su reflexión sobre la muerte le lleva a una circunstancia humana que para él es muchísimo peor: el envejecimiento.

a este tipo de situaciones brumosas (como en *El Matrimonio*, de Gombrowicz también). Asimismo el espejo como metáfora será de importancia. Para el escritor español, Corpus Barga, exiliado en Sudamérica en período de guerra civil, republicano, de ideas rebeldes desde su juventud y que también se crió en una familia de origen burgués y que notaría el contraste con los criados en sus memorias, narra en *Los pasos contados: las delicias*, su fijación por el espejo y la figura de Narciso, de la dificultad de reconocerse uno mismo fuera de la inmovilidad de este espejo. Pero siempre con la duda de fondo y la necesidad de romper hasta con la imagen: «Tanto te miras en el espejo que un día terminarás por no verte» que diría el poeta peruano José Watanabe en el poema *Los versos que tarjo* (Watanabe, 2008: 81).

Quizá tenga que ver también con el tema del doble, tan presente en Gombrowicz. Si nos fijamos atentamente en el *Diario*, existen otros pasajes en los que encontraríamos esa relación con el yo escindido de Láutreamont, como el siguiente (D: 143):

«...Pero todo esto tiene el carácter de una información secreta transmitida a aquel de hace diez años y me comporto como si él me viera. Pero al mismo tiempo lo veo yo a él, cuando estaba sentado aquí, quizá a la misma mesa. De ahí el horror de la doble visión, que yo siento como una rotura de la realidad, algo insoportable; es como si yo mismo me mirara a los ojos».

³¹ Recordaremos las afirmaciones sobre su ateísmo en el *Diario* (D: 279): «Mi visión de la realidad no está muy lejos de la visión de ellos, los comunistas. Mi mundo carece de Dios. En este mundo los hombres se crean mutuamente».

³² «...Il m'avait dit qu'il voulait faire une pièce de théâtre sur une mouche. À la fin des *Entretiens*, il a écrit qu'il aurait voulu se débarrasser du personnage qu'il était devenu mais qu'il était trop tard. Malgré tout, je pensais qu'il était encore parfaitement capable de le faire. S'il avait été moins malade, je suis persuadé qu'il nous aurait encore joué un bon tour». *Gombrowicz en Europe*, (Rita Gombrowicz, 1988: 31).

³³ Al mismo tiempo recuerda aquellos versos del poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: «Tengo que darles una noticia negra y definitiva: todos ustedes se están muriendo» en el poema *Mundo mágico*.

Este hecho conlleva mucho de estético y va en la línea de su admiración por la juventud como sinónimo de lo bello, la senectud como lo más alejado de esa belleza. No es casual que en su diario a partir de una reflexión sobre la muerte y el envejecimiento saltara a un comentario sobre un artículo de Cioran (el exilio y la soledad del escritor) y continuara con sus opiniones sobre *El hombre rebelde* de Camus en torno a la predisposición a lo trágico. Enlaza temas de corte existencialista uno detrás de otro.

¿De dónde parte esta preocupación del autor por el dolor? Es un Dolor con mayúsculas, que es el punto de partida de la existencia para él, ya que lo principal de los existencialistas es un vivir para la muerte, mientras que para él es solamente el dolor al cual todos tendemos. No es necesariamente humano, él lo halla en una mosca, en el ser más ínfimo, en todo lo que sea susceptible de padecerlo. Sobre todo el sufrimiento de los seres inferiores es lo que Gombrowicz rescatará.

Es así como se inspira en las moscas, pero no tiene ninguna relación con el drama existencialista del mismo nombre que escribió Sartre y lleva por temas abanderados la angustia o el arrepentimiento, además de una denuncia a la guerra y canto a la libertad. Gombrowicz simplemente se inspira en que mataba moscas y recuerda su crueldad cuando maltrataba animales en la juventud (D: 370):

En mi juventud maltrataba a los animales. Me acuerdo de los juegos en Maloszyce con los chicos del campo. Despachurrábamos ranas a latigazos. Hoy tengo miedo –sí, esta es la palabra- al sufrimiento de una mosca.³⁴ Y este miedo me aterroriza a su vez, como si significara un terrible debilitamiento frente a la vida; de veras que temo no poder soportar el dolor de una mosca. En general, con la edad se ha producido en mi una evolución cuyo carácter trágico y peligroso no quiero ocultar, al contrario, quisiera destacarlo al máximo.

A partir de su sentir, lo hace extensible a toda una generación que, está convencido, de que es más sensible ante el sufrimiento en estado puro (D: 371): «...tan terrible en un hombre como en una mosca (...) la sensibilidad frente al sufrimiento en estado puro, nuestro infierno se ha vuelto universal». Pero el fondo sigue siendo la inquietud de que provenga este sentimiento desde seres inferiores, incluso en un mundo extrahumano, hecho que le hace confundir, lo perturba, lo llama a indagar en insectos

³⁴ Es inevitable la relación con aquel poema del poeta español Antonio Gamoneda, *Malos recuerdos* en el cual el relato del dolor infligido hacia un animal, en este caso a la perra pequeña que era buena y los amaba..., logra destacar ese sufrimiento de otros que nos conmueve, y que el poeta pinta como una vergüenza revolucionaria.

como los escarabajos que encuentra en las dunas cerca de la playa, tostándose con la panza al sol y agitando las patitas de forma desesperada. Otra anécdota de su diario que le mueve a pensar en la «infinidad concretizada», el por qué auxiliar precisamente a este escarabajo y no a otro, dejando entrever lo aleatorio de una piedad que parece ser injusta. Pero al ser demasiados no puede salvarlos a todos, pero lo que más lo atormenta no es esta arbitrariedad terrible (D: 384): «Hasta que al fin se produjo en mi una crisis, de repente y sin dificultad suspendí en mi la compasión, me enderecé, pensé con indiferencia: “bueno, basta ya”»; sino la misma identificación con el sufrimiento (D: 383): «Me identifiqué tanto con su sufrimiento, me compenetré tanto con él, que al ver por allí cerca a otros escarabajos en las llanuras (...) empecé a correr por la arena como un loco para socorrer, socorrer y socorrer». Esta historia es una prolongación de otra que ocurre con un perro agonizante: un terrateniente llamado Tadeusz les pide consejo a tres personas, entre ellas Gombrowicz. Cada uno refleja para el autor de *Diario* una postura: la católica, la comunista atea (que al final sólo saca su faceta de madre), la materialista y la del vínculo amo-criatura. El autor polaco subraya las distintas formas de aproximarse al dolor y la suya la describe de la siguiente manera (D: 379):

Para mi no hay ninguna instancia superior. Tampoco existe el perro. Delante de mí sólo hay un pedazo de materia que sufre. Es algo insoportable. No puedo aguantarlo. Atrapado por este tormento en el establo, exijo que se le ponga fin. ¡Matar! ¡Matar! ¡Detener la máquina del dolor! ¡No se puede hacer nada más, sólo esto! ¡Esto sí que lo podemos hacer!

Al final lo único que prevalece y se impone en la historia son «los ojos del perro, que no se apartaban de nosotros» (D: 380), imagen macabra que quiere condensar lo único importante, más allá si ese dolor es trascendente o no. Aquellas tres historias narradas en su *Diario* nos hacen ver que Gombrowicz pone especial relieve en el extrañamiento que se siente ante un dolor tan ínfimo que sigue siendo dolor. Pero también vemos en el *Diario* un tipo de amor zoomorfo, cuando empatiza con aquel de un conocido suyo llamado Simón. Es el dolor de un padre hacia su hija moribunda que los persigue aunque ellos quieran huir y en el silencio se siente como un grito potente. Aquí el dolor decimos que se animaliza porque es reptil que se arrastra desde abajo y que grita desde los animales (en un grito de perro, de loro también, finalmente era todo él un animal, un niño animal) o incluso desde los objetos inanimados (D: 594): «¡El Dolor! Lo único importante –los ojos crueles del Dolor en ese pozo negro- ¡el dolor,

duele! –ese dedo implacable convertía todo lo que tocaba en realidad- hasta la fantasía se volvía verdad en contacto con esta cosa real que es el dolor». Cuando el dolor es tan fuerte, también se animaliza, cobra su propia corporalidad. Es curioso subrayar que sólo sucede en el caso que relata de amor/piedad entre humanos, si no hay un animal, éste se crea, ya sea por el propio dolor.

Pero al hablar de sufrimiento, Gombrowicz no tiene el mismo trasfondo desencantado que otros existencialistas³⁵. En Cioran o Pavese del sufrimiento pasan al hastío, éste último preponderaría un estado así con respecto a los más pasionales, argumentaría que el hastío es más creativo (Pavese, 1979: 205). Algunos existencialistas nos señalan la sin salida, el estatismo y en el caso de Pavese nos advierte que sólo el sufrimiento que es al mismo tiempo conocimiento, es el que es útil. Nada más distinto a Gombrowicz, quien constata la cantidad de cadáveres y se reconoce como «niño que ha pasado por la escuela de Schopenhauer y Nietzsche» pero, a pesar de reconocer la vida como trágica por naturaleza, apunta: «De modo que, si el sufrimiento es inevitable, que al menos el hombre de un sentido humano a su sufrimiento. ¿Cómo oponerse a la revolución cuando ella nos da un sentido, nuestro propio sentido?» (D: 278). Para él

³⁵ Aunque sí se podría decir que es «un Pascal a la inversa» cuando devanea sobre el diablo y el infierno de una vida posterior, al carecer de datos para poder negar esta realidad. Esta descripción suya está plagada de dolor, podemos contar las veces que menciona la palabra en este fragmento y es sintomático de la inquietud que producía en él: «Tengo mucho miedo al diablo. Extraña confesión en boca de un incrédulo. No soy capaz de liberarme de la idea del diablo... Ese vagabundeo del horror en mi proximidad más inmediata... De qué me sirve la policía, las leyes, todos los seguros y medios de seguridad, si el Monstruo se pasea entre nosotros impunemente y nada nos protege de él, nada, nada, ninguna barrera entre él y nosotros. ¡Su mano libre entre nosotros, absolutamente libre! ¿Qué es lo que separa la felicidad de un paseante de las profundidades que resuenan con las voces de los condenados? ¿Qué? Nada en absoluto, sólo un espacio, vacío... Esta tierra por la que caminamos está toda ella cubierta de dolor, andamos hundidos en él hasta las rodillas, y es el dolor de hoy, de ayer, de anteayer y de hace miles de años; pues no hay que hacerse ilusiones, el dolor no se disipa en el tiempo y el grito de un niño de hace treinta siglos no es ni mínimamente menos grito que el que resonó hace tres días. Es el dolor de todas las generaciones y de todos los seres, no sólo del hombre. Y al fin y al cabo.. ¿quién os dijo que la muerte, al liberarnos de este mundo, os puede traer la paz? ¿Y si ‘allá’ no hay más que arañas? ¿Y si allá hay un dolor que sobrepasa infinitamente todo lo que nos podamos imaginar? No tiembles demasiado ante ese momento porque te abandonas a la certidumbre ilusoria de que detrás de esta pared no puedes encontrar nada que sea totalmente inhumano, ¿de dónde proviene esta certidumbre? ¿Qué es lo que te autoriza a ella? ¿Acaso en el seno de este mundo nuestro no está contenido un principio infernal, inaccesible para el hombre, imposible de abarcar ni con la razón ni con el sentimiento humano? ¿Dónde está, pues, la garantía de que aquel mundo ha de ser más humano? ¿Tal vez él es la inhumanidad misma, la total negación de nuestra naturaleza? Pero nosotros no podemos admitirlo, porque el hombre –esto es cierto- por su naturaleza no es capaz de comprender el mal.

Punto. Quiero creer que allá, en Querandí, no hay nada que sobrepase la normalidad más normal, y además me falta cualquier base para suponer lo contrario..., pero la presencia del mal vuelve mi existencia tan azarosa..., tan inquietante..., tan susceptible de diabolismo..., que verdaderamente me sería difícil inclinarme a cualquier certeza, sobre todo porque la falta de datos en este caso tiene exactamente el mismo significado que su abundancia» (D: 510).

esta revolución se origina a partir de la literatura, donde se propone convulsionar, conmover y mover.

Dominique Garand en *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* trata la escritura agónica de Gombrowicz desde esta perspectiva. Para él, el escritor que hace las veces de Gombrowicz es a la vez el que sacrifica y el sacrificado, ve cierta conexión con el cristianismo o la idea gnóstica de una dramatización, como, por ejemplo, la potencia dramática de un Calvario judío como un teatro de la agonía, reminiscencia de sacrificios antiguos. No nos acerca al sufrimiento cristiano o dolor místico de un León Bloy, pero nos remonta a Kierkegaard, cuya angustia es común a todos los individuos, intentar descifrar qué es lo que implica este tipo de angustia es pertinente, ya que tiene que ver con el tema estrella del existencialismo, la libertad, y se implica con el pecado, el mal como síntoma, etc. Para Kierkegaard la ética está subordinada a la libertad y habla de la paradoja del sacrificio, que sin embargo es una paradoja racional. Paradoja y sacrificio van juntos en él, fe en la incertidumbre:

La función total de la paradoja se hace posible por su carácter abstracto: en cuanto, como forma categorial, abarca a todos los contenidos específicos. Pero ese carácter abstracto se funda nuevamente en el sacrificio como contenido de la paradoja misma y, por lo tanto, no puede ser completada y corregida por la multiplicidad de los contenidos. La relación entre los vivientes, que para Kierkegaard es la «realidad» del yo, se sacrifica en la paradoja (Adorno, 1969: 190).

En Gombrowicz, nada intelectualista pero para quien los conceptos de sacrificio y paradoja no serían ajenos, más que una cuestión ética se trata de una cuestión estética y la única forma en la que es agónico es en el sentido de la lucha y el combate interior, del individuo consigo mismo. Así, pues, para Garand «le diable, chez Gombrowicz, est l'équivalent du réel dans sa dimension non symbolisable, excentrique» (2003: 113). El espacio vacío de la escritura. Lo demoníaco para Gombrowicz no está asociado al mal en sí. Demoníaco para él es Józef Wittlin, por ejemplo, el poeta polaco que Gombrowicz definiría con adjetivos opuestos como poeta prosaico, patriota cosmopolita, santo revolucionario o animador social que vive en solitario. Lo ve pendiente del abismo, que guarda siempre un doble perverso, de bondad en el infierno, de burguesía y de contradicciones intensas. Lo contradictorio sería algo demoníaco para Gombrowicz en este sentido. Es posible hacer una traslación hacia su persona y ver si en las trampas y jugarretas no es él en sí mismo un recopilador de formas demoníacas.

En Gombrowicz el individuo más susceptible de dolor es el inferior, éste le puede inocular su agonía al superior, el dolor es contagioso y es cantidad (siente la presión de la multitud), lo vemos descrito en sus pasajes más atormentados, como es el de los escarabajos que hace una reflexión al respecto. También podemos comprobar un tono agónico en el discurso gombrowicziano que se articula más a partir de la muerte del padre (sus diferentes tipos de parricidio) que contra él; dando por supuesta la muerte previa de éste. El contacto entre el superior y el inferior es siempre agónico, la mirada que posa el individuo inferior sobre el mayor y que lo juzga.

El dolor, por tanto, para Gombrowicz no es un bien exclusivo de los filósofos o literatos que pueden escribir sobre ello en su época. No sólo los artistas lo pueden vivir. El hombre lo experimenta en la vida cotidiana.

Gombrowicz escribiría sobre el existencialismo en *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* y diría (CF: 99-100):

¿Qué porvenir tiene el existencialismo? Muy grande. No creo en los juicios superficiales, según los cuales el existencialismo es una moda. El existencialismo es la consecuencia de un hecho fundamental: la ruptura interior de la conciencia, que se manifiesta no sólo en las cualidades fundamentales del hombre sino que -algo extremadamente curioso- es evidente [...]

Asimismo, en mi opinión, el hombre está dividido entre lo subjetivo y lo objetivo de una manera irremediable y para toda la eternidad. Es una especie de llaga que tenemos, de la que es imposible curar y de la que somos cada vez más conscientes. Dentro de unos años, será aún más «sangrante», pues...

Un aspecto del existencialismo que actuaría en un aparente sentido inverso al de Gombrowicz sería la búsqueda del valor y el esfuerzo por reinventar este valor, mientras que él se empeñaría en destacar un subvalor, como es lo insuficiente, lo inacabado o el subdesarrollo, relacionándolo con lo inferior y la juventud.

2.2.1.1 Lacan

Una conexión entre Gombrowicz y Lacan pudo adivinarse desde el principio, ya que la obra del polaco fue recibida por la crítica francesa por primera vez en la década de los 60 y 70, cuando se daba el apogeo del lacanianismo.

La principal idea lacaniana para servir de motivo comparativo con las ideas gombrowiczianas surge de la teoría del espejo, el yo fragmentado que conlleva una alienación y un desconocimiento del ser. El ego como dualidad que da paso a la ruptura y escisión del hombre, distinguiendo entre el «moi» (el imaginario, el yo del espejo) y el «je» (sujeto simbólico, que designa al sujeto de la enunciación, mas no lo significa).

Esta teoría concuerda con la descripción gombrowicziana del «nacimiento» del sujeto, descripción que contiene todos los elementos que están en la confrontación de Lacan: la escisión, alienación y el motivo de uno mismo como «otro». El resultado es que no haya una autenticidad de uno mismo, un ser escindido es un ser inauténtico en esencia, determinado por la Forma. Gran preocupación de Gombrowicz que plasmará sobre todo en su *Diario*, donde despliega sus múltiples yos en abanico, muchos de los cuales tienen que ver, como vemos cuando hablamos de la forma como transparenta su intencionalidad de escritor, con la postura de director de escena refiriéndose a sí mismo fuera de él (D: 536):

Gombrowicz consideraba que unas circunstancias excepcionalmente adversas le obligaban a este tipo de puesta en escena de su drama personal en el *Diario* (aunque quizá también se la podría justificar por el espíritu de la obra, en la que tan a menudo aparece la idea de puesta en escena. La figura de un director de escena)...

O un yo confrontado a un yo biógrafo (D: 475): «Lo único que había conseguido hasta el momento era introducir en el *Diario* una “segunda voz” –la voz del comentarista y biógrafo-, lo que le permitía decir de sí mismo “Gombrowicz”, como si lo dijeran los labios de otro». Pero también deja entrever otros yos que no tienen que ver con el acto de la escritura, unos yos vivenciales (D: 693): «Finalmente he pensado en mi en la cubierta de aquel barco y que para aquel otro yo soy aquí probablemente el mismo fantasma que él es para mí».

Berressem en *Lines of desire. Reading Gombrowicz's fiction with Lacan* anota la polémica de posturas enfrentadas o contrapuestas con respecto a los estudiosos de la obra de ambos autores en comparativa. Por ejemplo, las posturas de Ewa Thompson, Rosine Georgin y Lakis Proguidis (discrepando con las dos primeras y concordando con el último). Señala que Ewa Thompson nota similitudes entre Gombrowicz y Lacan, afirmando que los conceptos de individuo y Forma en Gombrowicz tendrían relación con los problemas de distorsión del Yo en Lacan, pero también remarca diferencias entre ellos, ya que Lacan afirma, mientras que Gombrowicz demuestra; Lacan despliega la curiosidad de un científico, mientras que Gombrowicz describe apasionadamente los entresijos de la Forma en las vidas de sus personajes. Para Berressem, Thompson no hace más que anotar las diferencias y similitudes, mientras Rosine Georgin aplica conceptos lacanianos a interpretaciones de textos de Gombrowicz, incluso utilizando motivos como «cuerpo fragmentado», «homosexualidad latente que impregna la obra», etc. Esta utilización de conceptos para Berressem a veces roza lo inadecuado³⁶. Con Lakis Proguidis concuerda en su opinión sobre Georgin, cuando dice que ésta usa a Gombrowicz para familiarizarnos con el hombre, de acuerdo a Lacan. Para Proguidis todas las teorías extra literarias destruyen el trabajo literario, disolviendo el alma del mismo. Es por ello que critica el hecho de anteponer lo lacaniano a lo particular de cada metáfora gombrowicziana. Sin embargo, reconoce en su obra *Un écrivain malgré la critique*, a pesar de todo este dilema de etiquetas y encasillamientos que la coincidencia es sorprendente y que no es descabellado ver en Gombrowicz un precursor de Lacan: «La ressemblance est surprenante. Pourquoi donc ne pas accepter que Gombrowicz, quelques décennies avant Lacan, soit en réfléchissant sur le psychisme humain, soit en donnant libre cours à son subconscient, ait été un véritable précurseur?» (1989: 224).

Ambos, Gombrowicz y Lacan, subvierten el cogito cartesiano y su premisa «Pienso, luego existo». Lacan lo transfiere a «Pienso donde no estoy, luego soy donde no pienso». Mientras para Gombrowicz el hombre es una contradicción andante y está forzado a vivir su división.³⁷ Otra similitud entre ambos pensadores es que ambos

³⁶ Rosine Georgin vería, por ejemplo, en el símbolo del dedo en *El Matrimonio* una constante alusión al falo, homosexualidad, el tema del doble, el espejo, todas las reminiscencias lacanianas que destripará a lo largo de las obras gombrowiczianas. Lakis Proguidis hablará sobre este hecho en el capítulo *La valeur des rêves* de su obra *Un écrivain malgré la critique*.

³⁷ Es de interés anotar los quiasmos que se producen en Gombrowicz (deseo de lógica y lógica del deseo; cuerpo de la escritura y escritura del cuerpo) y en este juego de doble movimiento se produce el principal del que estamos hablando: el sujeto crea la realidad pero al mismo tiempo es creado también por ella. De esto hay muchos ejemplos en las obras de Gombrowicz. Por ejemplo, en *El*

conciben un objeto que se experimenta siempre como pérdida. Lacan diría que «el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa y su muerte constituye el sujeto de eternalización de su deseo», por lo que el lenguaje establece un ordenamiento en la experiencia humana que Lacan denominó como orden simbólico y que, anudado a lo imaginario y lo real, conforma la estructura subjetiva del hombre.

Las correspondencias entre el autor polaco y Lacan también se pueden indagar, pues, en el ámbito de la palabra. Lacan partiendo del psicoanálisis podemos decir que se apoya en la práctica analítica, la cual no es una experiencia psíquica (como la meditación, hipnosis, etc) sino que se funda en el análisis: la experiencia de la palabra con la palabra en la palabra. Lacan además, se dio cuenta de la necesidad de una teoría de la lengua. Sus precedentes: Freud, de cierto cientifismo, imaginaba hacer entrar al psicoanálisis en las ciencias de la naturaleza (en contraposición a las del espíritu). Lacan, por su parte, conservaba el mismo deseo de ciencia.

Durante los años cincuenta, Saussure instauro la noción de estructura, que se generaliza a la antropología, sociología, teoría de la lengua, etc.

Lacan importa esta noción de estructura al psicoanálisis.

También entraría más a fondo en cuestiones de malentendidos y equívocos de la comunicación humana, paradojas, etc.

Pero su pieza estrella en esta teoría de la concepción lacaniana de la lengua sería su noción del signo lingüístico. Según Saussure esto era concepto más sonido (significante más significado). Lacan modifica la noción de Saussure de las siguientes maneras:

Primero, rompe la unidad del signo de Saussure, disociando significante y significado (el significante puede ser considerado independiente, vivir su vida propia. Incluso un mismo significante puede recoger significados diversos). Pero Lacan desencadena las iras de las autoridades universitarias. Este uso heterodoxo del significante sería mal visto en un principio.

Segundo, rechaza la palabra como etiqueta de la lengua. La realidad a la que nos referimos es una creación (no es el referente objetivo). No es una aprehensión directa de la realidad, eso se plasma en los giros. Primero es la lengua y en segundo lugar la realidad.

Matrimonio Henri dice la famosa frase «No somos nosotros quienes decimos las palabras, son las palabras las que nos dicen».

Tercero, la jerarquía a favor del significante, que interviene como productor de significado.

Como conclusión, para una palabra cualquiera no hay un sentido propio, siempre sería una metáfora. Lacan retomaría los conceptos de metáfora y metonimia que emplearía Jakobson cuando estructuraría todo enunciado en los ejes de las combinaciones (metonimia) y sustituciones (metáfora).

Pero relacionando estos conceptos lacanianos de la lengua con Gombrowicz tenemos muchos puntos en común. Veremos que los equívocos, metáforas y lo real son teorizados de forma dramáticamente gombrowicziana en el Seminario 24 (Lacan: 5): «¿Real o verdadero? Todo sucede, a este nivel tentativo, como si los dos términos fueran sinónimos. Lo horroroso, es que no lo son por todas partes. Lo verdadero, es lo que se cree tal. La fe, e incluso la fe religiosa, he ahí lo verdadero, que no tiene que ver con lo real».

Jacques-Alain Miller en *La fuga del sentido* desarrolla la pregunta lacaniana por el sentido cuando el autor deja escapar a este último del binomio significante-significado. El enigma no taponar el agujero por donde se fuga el sentido, el concepto sí. Lacan va, por eso, transformando sus conceptos en enigmas y sus enseñanzas acaban siendo eso, un desciframiento de enigmas. El sentido que se fuga es un sentimiento que vemos tanto en Lacan como en Gombrowicz, para quien la forma no puede ser apresada.

El lacaniano J.A Miller también recoge los apuntes lacanianos sobre *El chiste y su relación con el inconsciente* de 1905 escrito por Sigmund Freud. Esto es de gran relevancia para una comparativa con las ideas y posición de Gombrowicz ante lo onírico y lo lúdico.

Para Freud lo lúdico es un rasgo principal de la construcción onírica y también del chiste. Así se establece un paralelismo entre el chiste y el sueño. El chiste es un juicio que juega, dice, y lo define además como toda provocación consciente y hábil de la comicidad. Es una definición muy cercana a Gombrowicz, provocador en distintos aspectos de su vida y obra, provocador creyente y practicante.

El equívoco, pues, dirige de otra forma el papel de la interpretación. No se trata de un sinsentido (como en el absurdo) sino que se avanza a lo real desde esta fuga del sentido.

La relación entre Lacan y Gombrowicz es de muy candente actualidad entre los estudiosos lacanianos, prueba de ello son las publicaciones y coloquios en los que toman parte la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL), El Centro de Investigación y Estudios Clínicos (CIEC), el programa de lectura e investigación de El Psicoanálisis en la Cultura con la revista *Virtualia*, la web de Síntoma y Cultura y la revista *Exordio*. Entre ellos en agosto de 2015 organizaron un coloquio: «Gombrowicz o la pasión de ser joven», en el cual se centraron en su planteamiento estético de la inmadurez y la forma. César Mazza en «Irrupción de las formas maduras» para la revista *Virtualia* n29 de 2014, asegura la susceptibilidad de ciertos textos literarios de ser tratados a través del discurso analítico.

Mazza se guía de Jacques-Alain Miller para tratar la figura de Gombrowicz. Afirma que el lacaniano Miller hace una referencia a Gombrowicz (junto con Aragón y Borges) en «Los poderes de la literatura» publicado en los *Cahiers marxistes-léninistes* de enero del 66. Aquí se subraya el tratamiento que esta literatura hace del lenguaje por su estructura. Éste tiene que ver con el significante en relación al significado, cuando en la estructura del lenguaje hay un pliegue. Esta literatura no contiene un metalenguaje, como sería lo normal. Al referirse a esta literatura, en la que incluye la de Gombrowicz, habla de una literatura que: «no se doblega ante las formas establecidas y no habrá nada por fuera de ese mundo, de esas formas inmaduras o de ese lenguaje inclasificado que la misma literatura propone».

Esta literatura de significante sin sentido es también puesta en relación con el Lacan del Seminario 24: «Hacia un significante nuevo», pues aquí se propone a la poesía como dependiente de la violencia que se haga sobre el uso cristalizado (madurez de la lengua). Por tanto, la inmadurez de las formas en Gombrowicz equivaldría a un uso invertido de la lengua y al psicoanálisis le interesaría este uso singular.

En el Seminario 24 Lacan se sirve de la imagen del nudo borromeo para construir sus teorías analíticas y dar sus explicaciones. Este tipo de nudo consta de tres aros que representan lo real, lo imaginario y lo simbólico; y haría referencia a que si uno de ellos se suelta, se soltarían también el resto de aros. El universo se constituiría de la interrelación de estos tres.

Para Lacan, como hemos mencionado antes y reitera en este seminario, la lingüística debe ser sostenida por el psicoanálisis y también habla de una supuesta «estafa» del psicoanálisis y para explicarlo pone en relación dos significantes, S1 y S2,

y afirma que todo significante conlleva un doble sentido. Por tanto, el psicoanálisis vendría a ser una estafa en tanto en cuanto la poesía pudiera también serlo.

Lacan empieza y acaba este seminario dando vueltas en torno a lo real, la conciencia y el inconsciente, los metalenguajes y en todo momento la búsqueda de un significante libre de sentido, como buscaría Gombrowicz liberarse de una Forma. Lo que el psicoanalista buscaría con esto sería una apertura a lo que él consideraba real.

Despegarse del sentido como Gombrowicz quería despegarse de la Forma. Al mismo tiempo afirmar, de fondo, que no despertamos jamás; como quien quisiera enrarecer más la atmósfera de sus textos. Para ello Gombrowicz tendría sus dramas, en los que explotaría esta ambigüedad onírica.

2.2.1.2 Sartre

Es curiosa la interrelación que se puede encontrar entre el filósofo francés y nuestro autor. Gombrowicz lo menciona directa y continuamente, sobre todo en su *Diario*, no siempre de forma contenta, por ejemplo cuando dice que le gustaría separarse de la asociación que hacen de él a Sartre y Pirandello, no por el motivo ideológico, que es evidente que puede haber una conexión, sino por el hecho de que al haber cierto «parentesco» se quiera menospreciar su figura, menos popular o potente para los críticos, pero que él defiende como suya, sí, una figura muy suya y más activa. No se ve como un «productor de ideas» sino como un consumidor, un experimentador, no un definidor (D: 137-139):

Aunque estoy totalmente de acuerdo con Jelenski de que existe cierto parentesco entre yo y Pirandello (el problema de la deformación), y también entre yo y Sartre (en *Ferdydurke* podríamos encontrar más de un presentimiento del incipiente existencialismo), de hecho hubiese preferido que [...] no tuvieran mucho en común con mis opiniones. Por si acaso prefiero no parecerme a nadie [...] Pero de los de Sartre y de los Pirandello me gustaría separarme por otros motivos de naturaleza social y mundana. En las especiales condiciones de nuestra convivencia polaca, ocurre con demasiada frecuencia que alguien, sirviéndose de estos «nombres famosos», trata de menospreciarme e, hinchándose de Sartre, dice con displicencia: Gombrowicz. Y eso es lo que yo no puedo aceptar en este diario, que es un diario privado, donde se trata siempre y únicamente de mis asuntos personales, donde lo que pretendo es defender a mi persona y conseguirle un lugar entre los hombres. [...]

En opinión de todos estos despistados expertos polacos, lo que me pierde es precisamente el hecho de que exista cierta concomitancia entre yo y el modo de pensar de los Sartre y los Pirandello. Se considera, por tanto, que yo quiero decir lo mismo que ellos. [...]

Me puedo defender de ello sólo y únicamente definiéndome a mí mismo, definiéndome constantemente y sin cesar. [...]

¿Qué impresión experimentáis al leer mi diario? [...] Aquí tenemos el horno incandescente, en el cual se fabrican los existencialismos [...]

Sin embargo, en *Ferdydurke*, publicada en el año 1937 ya aparecía el tema de «la mirada del Otro» y el ensayo filosófico *L'être et le néant* de Sartre tardaría seis años

más en publicarse. La noción, por tanto, de la mirada que nos construye podría atribuírsele como novedad al polaco, de hecho, no se copió, sino que se reafirmó. En palabras del propio Gombrowicz, la popularización de las nociones de Sartre significó una gran ventaja para él, en el sentido de que así sus libros podrían ser mejor comprendidos.

¿Por qué la mirada de un Otro es tan importante? Si indagamos en la teoría sartreana podemos concluir que:

El otro, el prójimo, se me escapa primero porque constato que «despliega en torno suyo sus propias distancias», esto es, altera y desintegra mi propio universo en el cual yo había creado las distancias con respecto a mí. Me roba el mundo, pues, y yo lo sigo percibiendo como un objeto más que está a cierta distancia de mí. Ese es mi prójimo-objeto. Pero también está el prójimo-sujeto por el cual existe la posibilidad de que yo sea visto. Éste último otro es el más importante (pero es el mismo, juegan a convertirse como las dos caras de una misma moneda) ya que «yo no podría ser objeto para otro objeto», y se me descubre entonces, más reluciente que nunca, este sujeto en mi huida hacia la objetivación. Dice Sartre: «si el prójimo es, por principio, aquel que me mira, debemos poder explicitar el sentido de la mirada ajena» (1968: 333).

La mirada no es una cualidad del objeto que mira, ni una relación que se establece entre el objeto y yo, sino tomar conciencia de ser mirado. Por ello, Sartre plantea unas preguntas al respecto en *L'être et le néant*: «Así, la mirada es ante todo un intermediario que remite de mí a mí mismo. ¿De qué naturaleza es este intermediario? ¿Qué significa para mí ser visto?». Llega a unas conclusiones sobre la importancia de ese otro para el hecho de que el yo sea: a partir de la imposibilidad del yo por definirse «siendo» en un acto. Esto es que el propio ser se escapa del yo, ya que éste no puede conocerse, porque el yo no puede tener conciencia posicional de sí mismo. Entonces llegamos a comprender que «la persona es presente a la conciencia en tanto que es objeto para otro». Y, una y otra vez, Sartre nos recalca el hecho de que escapamos de nosotros mismos en nuestro ser y necesitamos del otro para tener conciencia de nosotros, y es por ello que nuestro fundamento está fuera de nosotros. Aún así, no podemos conocer por nosotros mismos si sentimos esa «vergüenza» de ser mirados. Tan sólo es un reconocimiento y vivencia de tal situación. La libertad del yo escapa para convertirse en un objeto dado.

Sartre, definiría así, pues, al yo:

Soy, allende todo conocimiento que pueda tener, ese yo que otro conoce. Y este yo que soy, lo soy en un mundo que otro me ha alienado, pues la mirada del otro abraza mi ser y, correlativamente, las paredes, la puerta, la cerradura, todas esas cosas-utensilios en medio de las cuales soy, vuelven hacia el otro un rostro que me escapa por principio. Así, soy mi ego para el otro en medio de un mundo que se derrama hacia el otro (1968: 337).

Tampoco puedo conocer al otro. Sartre utiliza para ilustrar este concepto una preciosa imagen: «me es dado como un fardo que porto sin poder volverme nunca hacia él para conocerlo» (1968: 338). Ser visto me ha dejado indefenso ante una libertad que no es la mía y que, además, es la condición misma de mi ser. Soy una trascendencia-dada y «mi caída original es la existencia del otro» (1968: 338).

En todo este fenómeno de la mirada, el prójimo es, pues, lo que no puede ser objeto. Es una trascendencia que no es la mía y trastoca al mundo. Yo me vuelvo objeto, estoy como vulnerable ante la libertad del otro.

Sin embargo, el ser-para-otro o ser-objeto es completamente diferente del ser-para-mi. Ese ser-para-otro es objeto porque es dependiente y fijado por otro.³⁸ Aquí se puede explicar esa «caída original» a la que se refería Sartre, ya que la vergüenza es el sentimiento que acompaña a una «caída» en medio del mundo (no se participa activamente en él, sólo se es arrojado en medio del todo) junto con el temor a «estar desnudo (como lo estaban Adán y Eva) y verse sorprendido de esta forma, indefenso, ya que nuestra objectividad nos degrada y expone.

Comprobamos que, a lo largo de la disertación sartreana sobre la mirada estamos revelando una y otra vez esa doble dualidad que existe entre el hombre y su prójimo, como reflejo de este drama que Gombrowicz subrayaría que opera en el seno del hombre mismo (teniendo en cuenta que un yo necesita de un otro para ser yo), ya que no existen seres independientes. Y hemos visto cómo unos crean a otros y cómo se

³⁸ La pregunta sobre el ser ya había sido puesta de moda por Heidegger, a quien Sartre seguiría con *El ser y la nada* como una respuesta a *Ser y tiempo* del alemán, quien había introducido la pregunta ontológica otra vez, en medio de un mundo que, decía, se estaba olvidando de esta interrogante mientras se hacía más tecnológico. Y así, entre otros conceptos importantes, podemos destacar que el ser en sí, para Heidegger no era la sustancia ni la cosa en sí, o el objeto, sino el uso que de él hacemos. Y ex-sistencia sería como una salida fuera de sí mismo, la esencia del *Dasein* (*Dasein* es sinónimo de lo que entendemos por existencia, pero más específicamente un ser-ahí o estar-ahí). El problema del ser remitiría al de la interrogación como actitud humana y el problema de la interrogación al del ser de la negación. Sartre iría más lejos que Heidegger situando la nada dentro del propio ser, no fuera de éste.

sucede esta dependencia. A esto es a lo que Gombrowicz llamaría «lo que se crea entre los hombres» y que en su *Diario* llama «espacio interhumano».

Pero también, Witold Gombrowicz, daría una opinión sobre la teoría sartreana que conectaría con su preocupación de las cantidades que se le hacen aplastantes, el famoso NEC HERCULES CONTRA PLURES³⁹ (ni siquiera Hércules pudo contra la multitud) que le taladraba y llegaba a hartarle. Entonces afirma que Sartre supo que la idea de la soledad encontraría resonancia en las almas amenazadas por la cantidad, y que serían muchas almas las que se verían en tal situación. Para el sistema de Sartre, construido con filosofías del pasado, se erigía un yo exclusivo en el que los demás no existían. Gombrowicz continúa explicando que es entonces que cuando Sartre destruye al Otro tiene la necesidad de volver a construirlo. Pero la cosa se complica (D: 645):

Mire usted, se trata de que ese Otro, determinado y construido, ya no tenía nada en común con el hombre concreto. No era ni Pedro, ni Pablo, era el Otro en cuanto tal. Un Objeto al que atribuyo carácter de Sujeto y al que reconozco, por tanto, su libertad. ¿Me dirá que todo esto no es ningún problema? Advierta que ahora nuestro filósofo se encontró cara a cara con la cantidad en toda su plenitud, con todos los hombres posibles, con el hombre en general. [...]

Era ya después de la aparición de *El ser y la nada*. Él estaba abrumado por la enormidad de esta confrontación: él solo frente a todos.

Pero más allá de todo, y teniendo en cuenta las constantes referencias al filósofo francés, hay una clara admiración profesa de parte del polaco hacia Sartre. Decide pactar una alianza simbólica junto a él, al comprobar que no es bien querido ni entendido en Francia. Así es como lo defiende (D: 703): «¿Quién, sino él, tenía derecho de exigir retirarse del objeto, del cuerpo, incluso del “yo”, en la esfera del *pour soi*, allá donde uno es para sí mismo? Introducir la Nada en el hombre, ¡pero si esto conduce también a purificarse de la fealdad!». Y continúa con el fundamento de su estética, que es arremeter contra el máximo símbolo de lo «maduro» o «adulto», que sería la figura de París (D: 705): «Yo, polaco..., yo, argentino..., eslavo y sudamericano..., literato perdido en París deseoso de encontrar un agujón para incordiar..., yo amante

³⁹ El escritor cubano Abilio Estevez aunaría también ambos conceptos en su *Manual de Tentaciones* (Estevez, 1999: 43): «Miro tus ojos y en ellos descubro otros que me justifican, tantas miradas están allí que no podría nombrarlas (...) Tu boca y tu sonrisa me recuerdan las veces que he besado y las que no he besado, al desconocido que se aparece un segundo para dejar la huella que durará para siempre. (...) Y entonces digo tu nombre, y todo desaparece cuando digo tu nombre, que está formado de muchos nombres, de nombres que incluso no sé, de nombres que no han sido ni son, de nombres que serán».

melancólico del pasado perdido... buscaba una alianza con Sartre contra París. ¡Y mentaba la triquiñuela de ensalzar repentinamente y destacar así a alguien que ellos ya tenían catalogado!».

Es importante la conexión de esta idea de la mirada del otro en la obra de Gombrowicz. Pero él le añade la adopción de diferentes papeles, pues es lo que de juvenil hay en él, la manera de escapar a la madurez y la teatralidad a la que se ve obligado a recurrir cuando él mismo no se da un sentido, sino que el sentido lo hacen también los demás.

2.2.1.3 Cioran

Gombrowicz comparte con el rumano la condición de exiliados/expatriados⁴⁰ y es con motivo de un fragmento de Cioran *Ventajas del exilio*, que apareció en la revista *Kultura* acompañada de un comentario de Gombrowicz, que podemos trazar las semejanzas entre ambos autores más fielmente.⁴¹ Para los seguidores de Emil Cioran no es extraño encontrar un tinte más pesimista en lo que nos relata que el utilizado por Gombrowicz, quien pretende conciliar con un tono totalmente diferente, rescatando el carácter solitario de los exiliados como punto a favor para la creación y el ser verdaderamente uno mismo y no un escritor de cara a un público determinado. Cioran se refiere a estos escritores exiliados como «desechos», agresivos, decepcionados y el panorama es desolador: dice que el escritor exiliado cambia de decepciones como de identidades, es decir, las decepciones siempre están ahí sea el país en el que sea. No debe sorprendernos, pues, que la visión del rumano sea ante todo decadente, puesto que si se trata de Cioran la miseria será una constante, como consta en cada una de sus infaustas obras.

Gombrowicz, sin embargo, no sólo rescata el valor positivo de esta situación nueva, sino que, además, la ve como necesaria o más que favorable para crear una condición en la que no existan ataduras: la Patria sería para él un elemento que entorpecería a la verdadera creación y al ser auténtico. Gombrowicz contestaría al texto de Cioran al verse claramente reflejado en él (el exiliado que debe escribir en otro idioma, el exiliado que se ve en un país en el que lo desconocen y debe partir de cero, el exiliado que escribe sobre su situación en alguna novela, etc) pero sobre todo, al chocar con la visión decadentista de un Cioran que relata los esfuerzos vanos de los escritores que intentan hacerse hueco no perteneciendo al entorno en el que se hayan... pero es que en Cioran todo esfuerzo es vano y todo intento para lograr una satisfacción vital, inútil.

⁴⁰ Y de exiliado que, además, no goza de un nacionalismo pronunciado. Más bien, ambos autores serán ejemplos de lo que podrían ser unos renegados de la Patria. Ninguno de ellos volvió al país natal antes de morir, incluso.

⁴¹ Sobre esto se ha escrito en *Gombrowicz's grimaces* (el ensayo de Katarzyna Jerzak «Defamation in Exile: Witold Gombrowicz and E.M Cioran») y, por ejemplo, el artículo de Nicolas Hochman «Conflictos y posibilidades de los autores en el exilio». La discusión entre Emil Cioran y Witold Gombrowicz, aparecida en la revista *Anagramas* de Medellín, Colombia.

Por eso dice aquello de: salir de un infierno para llegar a otro⁴², el espacio en Cioran es siempre un espacio infernal y la vida un calvario.

Existe otro tipo de exilio en el que también se les puede hermanar a ambos pensadores, y es el «exilio interno» que apunta Katarzyna Jerzak (Plonowska et ál., 1998: 183). Gombrowicz narra en *Memorias del tiempo de inmadurez* ese estado de inadecuación e incomprensión con su entorno, hecho que puede haber influido en sus personajes rechazados y políticamente incorrectos. Esta nueva especie de exilio moderno, exilio interior debido a una inadaptación, también es muy típica en Cioran: vencido, infausto y agonizante en un mundo que lo aparta y lo repliega en sí mismo como única patria verdadera.

El recurso estilístico de la ironía, la mofa y la risa como recurso de espalda al absurdo de la existencia o como antídoto, es el que compartirían ambos escritores. Reconocen una tragedia vital y al ser consciente de su propia pérdida como ser que tiene sólo el escape de la ironía. Ambos combaten el espíritu de la «Seriedad».

⁴² «Expulsado del infierno intentará en vano volver a instalarse en él», dice Cioran, y pareciera hacer alusión a la expulsión del paraíso de Adán y Eva, pero para él el paraíso no existe y en todo caso se trataría de un infierno... lo único a lo que se podría aspirar.

2.2.2 Surrealismo

«*Todo lo que tiene que ver con el sueño me encanta y me excita*»
(D: 372).

En el prólogo de la obra dramática *Les Mamelles de Tirésias*, estrenada en 1917, Guillaume Apollinaire introduce el neologismo «surrealismo»:

Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire.

Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir (2003: 3).

Gombrowicz no pertenece al círculo de Breton, anarquista y destructor, y, sin embargo, comparte vínculos con los surrealistas⁴³: el dilema de qué es la realidad, lo onírico y los límites entre el sueño y la realidad están en las obras de Gombrowicz, o al menos en atmósfera (por ejemplo en sus obras dramáticas, como en *El Casamiento*, que recuerda a Calderón de la Barca en *La vida es sueño*⁴⁴ y en *Opereta* donde el sueño de Albertinette es la única realidad, haciendo de la repetición un mecanismo para acentuar ese halo de sueño). Pero podemos reconocer en el autor un empoderamiento de la subjetividad como modo de apreciar lo verdadero: lo real sería lo que le es propio a uno

⁴³ Es una tendencia habitual por parte de los surrealistas de vincularse a escritores que no lo eran, pero no solamente ellos, sino también es habitual por parte del público que tendía a agruparlos más fácilmente en este saco. Es el caso de Kafka, por ejemplo, de quien Max Brod afirmarí: «Por ese entonces no existía el término (surrealista). Los surrealistas lo reclaman hoy en día a Kafka injustamente para sí» (1974: 69).

⁴⁴ Y también de corte pirandelliano, porque no sólo se trata de sueños, sino que la creación se sale de las manos creándolos unos a otros, como explica Gombrowicz en su *Diario* (D: 491): «En la introducción (Idea del drama) escribí: “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”. (...) Al hablar de la creación, y en particular de que la acción se está creando a sí misma, quise decir que a menudo una escena surge de otra de una manera muy libre (...)».

mismo: «Pues la realidad, pensaba yo, esta realidad general, objetiva, no es en absoluto la realidad. La verdadera realidad es la propia de uno mismo» (T: 50).

Un artista tan fascinado con los símbolos, como lo es Gombrowicz, estaría igual de fascinado por el mundo de los sueños, y es así que en 1935 cuando apareció en Polonia *Introducción al Psicoanálisis* de Sigmund Freud lo recibió con entusiasmo y le hizo una crítica elogiosa. Sin embargo, no estudiaría tanto la obra de Freud ni lo seguiría en tanto que ciencia y por los reparos que tenía Gombrowicz hacia la ciencia en general. En su *Diario* se refiere a los sueños de la siguiente manera, como cuestión de primerísimo orden, y hace énfasis en cómo operan los sueños con la realidad, mediante una analogía con el arte (D: 266):

Nos contábamos nuestros sueños. Nada en el arte, 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 también: el sueño destruye la realidad del día vivido, extrae de ella unas migajas, unos fragmentos extraños, y los compone absurdamente en un dibujo arbitrario; pero para nosotros este absurdo constituye justamente el sentido más profundo [...] De modo que el arte también puede y debería destruir la realidad, descomponerla en elementos, construir de ellos nuevos mundos absurdos [...]

Lo erótico, lo corpóreo, la familia, son temas que yacen en la obra de Gombrowicz como elementos de fondo y que nutren su ideario. Son elementos que también se ven activados en la zona del subconsciente y que flotan en los sueños de la misma forma que Gombrowicz los trata en sus obras, así el arte los utiliza e indaga en la realidad, así también Gombrowicz une su escritura a su realidad: confiere la sensación de que sus pensamientos van surgiendo al mismo tiempo que su obra. Por ejemplo, el acto de introducir el dedo en la boca del ahorcado en *Cosmos* une la muerte y el sexo como se unen en el terreno onírico y así va concatenando actos similares en una cadena de gestos obscenos que van emparentando bocas y cadáveres.

El sueño inicia su primera famosa novela *Ferdydurke*: «El martes me desperté a esa hora inanimada y nula en que la noche a está por terminar y sin embargo todavía no ha nacido el alba (...) Los sueños, que me habían despertado luego de molestarme durante la noche, explicaban las razones de ese espanto. ¿Qué había soñado?...» Indagar

en el sueño y partir de éste refleja lo importante que sería para el autor de *Ferdydurke*. También es de anotar que el momento que elige para empezar su relato es el de duermevela, un estado intermedio que sería como él mismo describe: «sentía el contenido ingrato de esta mi fase pasajera e intermedia» y que se prestaría para describir a un ser que no es adulto ni niño, en una mezcla de sensaciones tan opuestas como la risa y el pavor. Pero sobre todo para dibujar los contornos de una persona descompuesta, a medio hacer, inacabada. Un cuerpo «transitorio» y nada mejor para verlo a través de un sueño, con los ojos a medio abrir. En su novela *Cosmos*, también los personajes describen por momentos situaciones en las que parecieran encontrarse más en una realidad onírica que en la realidad mundana⁴⁵, quizá las mismas concatenaciones de eventos «mágicos» harían que Lena y Witold: «nos encontrábamos proyectados, quién sabe desde dónde, de "allá", enfermos, no suficientemente existentes, como los fantasmas que aparecen en los sueños, que no miran y dependen de algo diferente» (C: 161).

También existe una presencia del sueño en sí en los testimonios de la vida del autor. En *Gombrowicz* de Dominique de Roux, se hace eco de un sueño⁴⁶ recurrente de Witold Gombrowicz en el que un pony blanco salta alrededor de él y se burla, pero también hay un pájaro que picotea contra el cristal y un juego de máscaras que revelan el vacío y el final, el asedio del gran pájaro de la muerte y la cara sin rostro de ésta... Es sintomático que sea un sueño que lo asecharía durante los últimos días de su vida.

⁴⁵ *Cosmos* puede ser entendida, sin duda, como una de sus novelas más surrealistas, de hecho, así es como la crítica que tiene un primer contacto con Gombrowicz percibirá la novela y la adaptación al cine de Zulawski. Pero es cierto que formalmente, en algunas descripciones de *Cosmos* no faltará esa atmósfera de sueño que no hay que pasar por alto: «Entonces me moví. Desvanecí de golpe toda imposibilidad de moverme, sin ulteriores dificultades me fui sin siquiera darme cuenta qué camino elegía, tan carente de importancia era todo aquel asunto, pensaba en cambio en otra cosa, en que por estar en la parte alta de las montañas, el sol se ocultaba antes. Y de hecho ya a esa hora el sol había descendido. Caminé en dirección a la casa, silbaba, encendí un cigarrillo, no me quedaba sino un recuerdo brumoso de aquella aventura, casi el residuo subconsciente de algo que no había sucedido». (C: 187) Es un elemento bisagra este enrarecimiento de atmósfera que se sitúa entre dos episodios de interacción, tras el contacto revelador de Witold con León y previo al diálogo de Witold con la mujer de León. Suele dejarnos, pues, esa sensación mágica, insistiendo en la capacidad de movimiento, querer avanzar y no poder, como sucede en los sueños, mencionando la palabra «fantasmas» y la somnolencia que da la hierba: «el valle adormecido en medio de los bosques, de sus moscas... Paz. Calma, somnolencia, sueño. Me sumerjo...» (C: 186).

⁴⁶ «Ce matin-là, il commence par me parler d'un rêve qui lui revient souvent: un pone blanc sautille autour de lui, le nargue, cherche à le tirer ailleurs, dans un endroit pour ainsi dire sans limites, dans la glace. Sous les muets sarcasmes de ce petit cheval il pressent un côté rasoir, un côté oiseau voletant en frappant du bec contre le vitre» (De Roux, 1971: 89).

Otro rasgo surrealista tendría que ver con el uso de las palabras y éste en sus obras a veces pareciera ser síntoma de nomatofilia. La nomatofilia, ese amor o atracción hacia las palabras en sí que creemos apreciar también en dadaístas (recordando a Tristan Tzara la poetización incoherente para retomar lo mágico, la destrucción de la lógica, la preponderancia del factor musical), podemos percibirla aquí en nuestro autor a diferentes niveles: cuando elige palabras sólo por su sonido, éste es un caso conocido y que comentaremos adelante más detalladamente, o cuando se deja llevar por el sentido y una vez que aparece una palabra (a través de una acción, por ejemplo) le embargue una obsesión por ella, aunque no se haga explícita más que a través de los símbolos. Por ejemplo, en el caso del verbo «colgar», este verbo aparece en la mente del protagonista al ver un gorrión colgado. La serie de casualidades le harán que cuelgue un gato y que al final de la obra todo desemboque en un último colgado: un ser humano. De aquí vemos que se parte de la acción hacia la palabra que es la que guía una obsesión. No son los hechos, no hay otro porqué que lleve a la concatenación de cuerpos colgados fuera de la palabra que se oculta detrás de ellos. Se origina entonces una cadena de acontecimientos apresados por una forma: la del léxico y la sintaxis.

Artaud, en *The Theater and its Double* presta especial atención a las palabras cuando sienta las bases de su teatro de la crueldad. Él es un verdadero profeta del teatro de vanguardia, del teatro experimental de su época, habiendo participado en el círculo de surrealistas encabezado por Breton. Afirma que «no es una cuestión de suprimir el lenguaje hablado, pero de dar a las palabras aproximadamente la importancia que tienen en los sueños» (Zalacaín, 1985: 94). Así se une lo onírico y las palabras como partes fundamentales de una teoría del teatro de vanguardia, precursor del teatro del absurdo. Otros puntos en conexión con el autor polaco son su interés en que el hombre se encuentre a sí mismo con lo que ve en escena y el papel fundamental de la gestualidad y la pantomima, logrando un mayor número posible de imágenes y significados, un espíritu de jeroglíficos que crearían un lenguaje teatral puro.

2.2.3 Absurdo

En la época en que se empezaron a hacer de notar las obras de teatro absurdista más destacadas, en el siglo XX, estaba creándose una preocupación por la vida humana que llevaba en torno a la angustia existencial del hombre, en Europa con la figura de Nietzsche y su vacío de ausencia de Dios. El teatro expresionista sería el que empezaría a mostrar elementos distorsionados que se dirigían más al intelecto que a las emociones de un público de finales del XIX, comienzos del XX, como es el público strindbergiano o el del francés Alfred Jarry. Los simbolistas franceses ayudarían a la formulación de la teoría teatral de este último.

El hecho de que aparecieran obras de corte expresionista o dadaísta ya auguraba la gran explosión de un teatro del absurdo. Algunos problemas que se retrataban en estas obras seguirían formando parte del teatro absurdista de después, como es el de la palabra en el drama dadaísta que enfatizaba la imposibilidad de una comunicación racional centrándose en el sonido y no en el significado. Un ejemplo de ello sería *Première aventure céleste de M. Antipyrine* de Tristan Tzara presentada en Zurich en 1916. De parte del teatro expresionista heredaría la tendencia a proyectar las realidades interiores objetivando el pensamiento y el sentimiento, como diría Esslin en *El teatro del absurdo* (1966: 279).

Si tenemos en cuenta a los dramaturgos expresionistas, Yvan Goll en *Los inmortales* expone unos preceptos que se adecuan a los principios absurdistas y que toca esos temas que también encontramos en Gombrowicz, por lo que podríamos sentirlo bastante cercano. Continúa Esslin citando, esta vez al prefacio de *Los inmortales*:

Casi se ha olvidado que el primer símbolo del teatro es la máscara... La máscara tiene unas leyes, y estas son también las leyes del teatro –lo irreal se convierte en hechos-. Por un momento prueba que lo más banal puede ser irreal y «divino» y que en ello estriba, precisamente, su mayor verdad... El teatro no debe trabajar solamente con «vida real»; se transforma en «surreal» cuando es consciente de las cosas que están detrás de las cosas (1966: 280-281).

La máscara es el elemento de fuerte presencia en la obra de Gombrowicz en general, no sólo en sus dramas, probando que el juego de realidades está siempre en una línea de interés prioritario para él. La realidad que se esconde está, como habíamos visto, en Artaud, otro precursor del absurdo en el teatro. Para él, el teatro es un doble de

la realidad cotidiana, un doble que tiene que ver más con el misterio, la ensoñación o lo peligroso. Un teatro, pues, que escarba en las entrañas.

El teatro del absurdo, como vemos, responde a una necesidad del existencialismo. Pero Martin Esslin, distinguirá entre teatro absurdo y teatro existencialista, el segundo de los cuales no integra fondo y forma. El teatro del absurdo se apoya mucho en su forma, disparatada, quebrando siempre la lógica. Para Esslin Camus y Sartre encajarían, por ejemplo, en teatro existencialista más que absurdo, según estos preceptos, a pesar de ser los primeros en sentar las bases filosóficas del absurdo como tal, en sus dramas seguirían valiéndose de la antigua convención escénica.

Cabe distinguir, además, entre los elementos absurdos en el teatro y el teatro del absurdo. En el primer caso, contamos con elementos absurdos cuando no se pueden vincular a su contexto dramático o escénico. Ya tenemos este tipo de caso con Aristófanes, la farsa medieval, la *commedia dell'arte* o *Apollinaire*. Teóricos del teatro del absurdo como Daniel Zalacaín o Enrique Herreras, por citar bibliografía en castellano, coinciden en marcar el nacimiento del teatro del absurdo como género a partir de las obras de Ionesco, Samuel Beckett y Adamov, aquellos tres son los pilares indiscutiblemente (Zalacaín incluye a Genet y Herreras a Pinter en su lugar).

Witold Gombrowicz se verá inmerso en esta época y así es como será percibido, puesto que su aparición en escena coincidiría con el momento álgido de la obra beckettiana. Es innegable que el momento histórico, el sentir de la época, el interés de Gombrowicz por la filosofía y sus lecturas no lo harían indiferente a los elementos que forman parte de los dramas del teatro del absurdo, como son el desdoblamiento de realidades en el escenario, la relatividad de la verdad, cierto sentimiento trágico de la existencia expresado con mecanismos irrisorios. El teatro del absurdo escarbaría en la propia condición humana, un hombre de todos los tiempos, sin didactismos y con la intención de mostrar y expresar. Es esta atemporalidad la que hace a este tipo de teatro de permanente actualidad, como lo son también los dramas de Witold Gombrowicz.

Enrique Herreras en *Lectura naturalista del teatro del absurdo* plantea la cojera que hay a la hora de hablar de un subjetivismo como una de las bases del teatro del absurdo (2002: 94-95). Martin Esslin declara que este tipo de teatro tendría una búsqueda no consciente ni premeditada, hablando de una experiencia propia para exponer la realidad de la condición humana. Enrique Herreras afirma que aunque no surja esto de una intencionalidad como sí ocurre con el romanticismo o el naturalismo,

se hallan presupuestos teóricos, visión del arte, planteamientos que harían que estemos hablando de una concepción intelectual siempre. Sin embargo, Witold Gombrowicz se adelantaría a esta reflexión, haciendo de la paradoja de formar un pensamiento utilizando estos mecanismos teóricos ya un dilema cuando se quiere escapar de los encorsetamientos e incluso lo trabajaría como uno de sus principales problemas, la forma que aprisiona.

Otro de los intereses principales de Gombrowicz, la expresión del hombre singular por encima de la masa, ya que para él el arte parte del individuo, también es una coincidencia con el Teatro del absurdo, ya que sus dilemas se originan desde la singularidad del individuo, llegando a los espectadores en exclusividad y a cada uno, no como otros teatros en los que los problemas planteados reflejaban una identificación a nivel social. Ese partir del yo, que Gombrowicz desarrolla en sus obras, lo explica en varios momentos del *Diario*:

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 (D: 480).

2.2.4 Posmodernismo

Si hay hasta corrientes posmodernas que inscriben al Quijote de Cervantes en sus filas, Witold Gombrowicz y su obra no iban a ser menos, más aún partiendo de la forma tan posmoderna del diario, como es concebido en la actualidad, en escritores del siglo XX que ya han heredado de los románticos esas ganas de aprehender una soledad y de delimitarse con respecto a lo convulso, ser lo que se mantiene en una época de cambios. Es sabido que lo vertiginoso en el ámbito social ha ido a más y la búsqueda del individuo por apesarse en un momento es patente en los diarios de algunos de sus autores más representativos, léase Pavese, Genet o Ionesco. Como diría María Zambrano, escribir es defender la soledad en la que se está, y como afirma el escritor Antoni Martí Monterde en su ensayo sobre el diario como forma literaria⁴⁷, tiene que ver con la definición del yo, modelar la propia figura y la más urgente que nunca individualidad. Individualidad de la que ya se preocupaba Gombrowicz (yo yo yo, reafirmaba en su diario).

Este género paradójico como es el del diario, que busca una soledad pero se escribe para un público (una soledad multitudinaria, pues), encaja perfectamente con Gombrowicz, que es el ser performativo por antonomasia. Él mismo no ocultará su calidad de director de escena a la hora de escribir el diario, decorándolo como en un escenario y no ocultando esa exhibición. El diario como género literario es bastante polémico si indagamos en lo intimista o no que puede llegar a ser, si se escribe para ser publicado o no... está siempre a medio camino, se configura en el espacio «entre» cuando quiere tejerse una soledad o hablarse con uno mismo para existirse... si en el fondo todos somos conscientes de su ficcionalidad cuando el objetivo publicación es evidente. No ocurre en todos los casos (hay quien escribió sin saber que aquello vería la luz), pero en Gombrowicz sí, y más aún cuando recordamos la poca veracidad de sus anécdotas, muchos de los personajes involucrados en sus historias cuentan que las decoraba o que no era el hecho tal como lo describía y que incluso hasta se los podía inventar por completo. La literariedad se antepone en este tipo de diario que es más literaturización que autobiografía y aparte de la problemática de una hibridez del género

⁴⁷ El texto está disponible en el siguiente enlace:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4885758>

como tal, a esto se añade la confluencia de tipos de texto en el diario de Gombrowicz en particular, como son cartas, historias, cuentos, anécdotas, retazos a la manera posmodernista. En Gombrowicz el diario es tan fluctuante como su persona y no contradice la búsqueda del ser, porque de esta forma era su caótica búsqueda particular.

Las nuevas lecturas gombrowiczianas o estudios más recientes de la obra de Gombrowicz apuntan a trazar líneas de semejanzas entre el polaco y las teorías posmodernistas y postestructuralistas. Adscribirlo a una corriente como el posmodernismo es terreno peligroso, y más teniendo en cuenta que muchas características posmodernas figuraban ya en artistas de la modernidad, como son la transgresión de las clausuras formales, la desnaturalización de los signos dados, el cuestionamiento de mitos culturales o la expansión del campo semántico y la problematización de la actividad de referencia.

Pero ciertamente podemos reconocer cierta coincidencia entre Witold Gombrowicz y una característica principal y exclusiva de la posmodernidad, que es aquella deconstrucción que revela la impureza del significado y que se enarbola como la ruptura posmoderna. El síntoma definitivo de la emergencia de la posmodernidad es la irrupción del lenguaje en el campo estético. Podemos apreciar cómo cada una de las obras de Witold Gombrowicz es susceptible de tener muchas lecturas gracias a sus complejos entramados simbólicos, esto encaja con lo que Brian Wallis diría en *Arte después de la posmodernidad*: «Las obras posmodernas no serían una especie de “libro” sellado por el autor original y con un sentido definitivo, sino más bien un “texto” que se puede leer como un tejido polisémico de códigos» (2001: 194).

Es sabido que Gombrowicz creía reconocerse como estructuralista, ¿qué hubiera pensado del post estructuralismo? En la dinámica postmoderna y el post estructuralismo se describe una cultura totalmente codificada. Continúa Wallis:

La estética postestructuralista contemporánea marca la disolución del paradigma moderno –que privilegia el mito y el símbolo, la temporalidad, la forma orgánica y el universal concreto, la identidad del sujeto y la continuidad de la expresión lingüística- y pronostica la emergencia de una nueva concepción propiamente posmoderna o esquizofrénica de la cultura –que se reformula estratégicamente como «texto» o «écriture», y que acentúa la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, la brecha entre significante y significado, la desaparición del significado, la síncope en la experiencia del sujeto (2001: 194).

Las nuevas corrientes de pensamiento intentan insertar a Gombrowicz en un contexto que él no vivió, pero sin duda puede marcarse una correspondencia. El gran debate gombrowicziano, como es el de la Forma, viene siendo un debate en boga por artistas postestructuralistas que le dan una nueva dimensión. Para Hito Steyerl, por ejemplo, el dilema de la Forma tiene su equivalente con las imágenes, pero el planteamiento de fondo es el mismo: ¿quién soy yo para representar la realidad? Y más urgentemente en un mundo en que nuevas tecnologías pueden mostrarte una realidad fragmentada. Hito Steyerl afirma: las imágenes nos vigilan. Gombrowicz lo resumiría en el problema de la Forma que impide ser uno mismo, la Forma que controla.

Es importante anotar el discurso de Gombrowicz sobre la individualización y la libertad antes de la modernidad líquida de Zygmund Bauman. El autor contemporáneo pone en boga el concepto de modernidad y citando a Alain Touraine afirma la era del individuo (Bauman, 2004: 27):

Ya es tiempo de anunciar, como lo hizo recientemente Alain Touraine, «la muerte de la definición del ser humano como ser social, definido por su lugar en la sociedad que determina sus acciones y comportamientos». En cambio, el principio de combinación de «la definición estratégica de la acción social no orientada por las normas sociales» y «la defensa, por parte de todos los actores sociales, de su especificidad cultural y psicológica [...] puede encontrarse en el individuo, y ya no en las instituciones sociales o los principios universales».

Bauman cree en la definición de individuos por su rol en constante reescenificación, un reformar y renegociar diariamente, llegando incluso hasta el cambio de significado de lo que es la propia «individualización». Gombrowicz en su *Diario* visiona una corriente de pensamiento que será moderna por este redescubrimiento de la singularidad del hombre, adelantándose a lo que vendría después:

Ser un hombre concreto. Ser un individuo. No aspirar a la transformación del mundo en su totalidad; vivir en el mundo transformándolo sólo en la medida en que me lo permiten las posibilidades de mi naturaleza. Realizarme de acuerdo con mis necesidades, unas necesidades individuales. No quiero decir que aquel otro pensamiento –colectivo, abstracto-, que la Humanidad como tal, no sean importantes. Pero hay que restituir el equilibrio. La más moderna corriente del pensamiento será aquella que descubra de nuevo el hombre singular (D: 136).

¿Sería muy aventurado hacer un paralelismo entre lo «líquido» que rehúsa a adoptar una forma determinada y fija y el afán de Gombrowicz por apartarse de la forma, por sobrepasarla y luchar contra ella, siendo siempre mutación e imprevisibilidad? ¿Es lo líquido la solución, la metáfora de ese escapismo que rehuye un apresamiento?⁴⁸ Zygmunt Bauman, también polaco, de Poznan, judío, afectado por el nazismo y cuya obra principalmente sociológica y filosófica se extiende también entrada la década del dos mil hasta nuestros días, acuñando los términos de modernidad líquida (y la definición de liquidez o fluidez como característica consustancial de la modernidad) y considerado dentro del posmodernismo -con ciertas reservas- es un pensador que parece tener las mismas inquietudes de Gombrowicz y derivarlas de la coyuntura histórica que le tocó vivir, y que ya se presentía en la época de nuestro polaco. Bauman lo contrasta con todos los adelantos tecnológicos y la nueva realidad que ha superado a la era del panopticon foucaultiano. Es pues, la preocupación de Gombrowicz legítima, ya que la era actual lo refleja, como nos muestra Bauman.

Es de reseñar que ambos se nutrieron de la ideología comunista (Gombrowicz al final, apartándose de ella, Bauman siguiendo fiel al partido incluso activamente) y que de ésta misma partía el concepto de «derretir los sólidos». Gombrowicz en el *Diario* es insistente con esa necesidad de romper con el pasado (en el sentido de losa nacionalista), pero no en el sentido de un anti ángel de la historia (el de Walter Benjamin, que no quiere olvidar el pasado), sino teniéndolo en cuenta, pero no haciendo que prevalezca por sobre todo lo demás. En este sentido, Gombrowicz, sobrepasa el comunismo y sus teorías y propone una completa libertad, ya que sus ideas pretenden estar fuera de toda biblioteca. Cuando en su *Diario* menciona a Dionys Mascolo como comunista intelectual, se desliga aclamando una libertad auténtica:

¡Libertad! Para ser libre no sólo hay que querer ser libre, hay que querer ser libre sin exageración. Ningún deseo, ningún pensamiento llevado demasiado lejos conseguirá oponerse a los extremismos. Pero Mascolo mata en sí la libertad a partir del momento en que somete su sentido normal y corriente de la libertad a las razones intelectuales (D: 135).

⁴⁸ Como cuando define el lenguaje Gombrowicz, también en esos términos: «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 más en su lucha con la forma que en la forma misma. Tratará la palabra con desconfianza, como algo que se le escapa» (D: 107).

Esa ruptura de lo roñoso, o caduco que plantea Gombrowicz cuando dice que las pequeñas y nuevas naciones no tienen nada que envidiar de sus mayores, o como cuando afirma en el *Diario* que el pasado es «un revoltijo hecho de migajas», que sólo puede ser caótico y fragmentario (D: 805) o como cuando quiere ver por encima el subjetivismo antes que cualquier realidad objetiva, científica; está colindando con la teoría más fuerte de Bauman que anuncia (2004: 9):

Si el «espíritu» era «moderno», lo era en tanto estaba decidido a que la realidad se emancipara de la «mano muerta» de su propia historia... y eso sólo podía lograrse derritiendo los sólidos (es decir, según. La definición, disolviendo todo aquello que persiste en el tiempo y que es indiferente a su paso e inmune a su fluir). Esa intención requería, a su vez, la «profanación de lo sagrado»: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la «tradición» —es decir, el sedimento y el residuo del pasado en el presente—. Por lo tanto, requería asimismo la destrucción de la armadura protectora forjada por las convicciones y lealtades que permitía a los sólidos resistirse a la «licuefacción».

Esa savia renovadora nos recuerda a Gombrowicz en muchos sentidos: en la predilección por lo joven, la novedad y planteamientos renovadores, en el carácter anti tradicionalista, iconoclasta y camaléonico y en la realidad independiente de su contexto que aborda al hombre desde dentro.

2.2.5 Inmadurez, contribución de Gombrowicz al existencialismo

«Con la diferencia de que aquí a las “esferas” típicas para el existencialismo de la vida humana –la vida banal y la vida auténtica de Heidegger, la vida estética, ética y religiosa de Kierkegaard, o las “esferas” de Jaspers-, se añade una esfera más, a saber, la “esfera de la inmadurez”. Esta esfera, o más bien esta “categoría”, es la contribución de mi existencia privada al existencialismo» (D: 264).

Inmadurez para Gombrowicz no significa «inmadurez» tal cual se entiende en los diccionarios y en nuestro lenguaje coloquial. La inmadurez gombrowicziana es un concepto bastante particular. Tarea difícil sería encontrar otro escritor que reflexione en torno a este dilema vital, que quizá sólo Gombrowicz veía en estos términos. Por tanto es un motivo de atención el hecho de que este tipo de inmadurez es descrita por Gombrowicz como uno de nuestros principales atributos y el dilema que se origina en torno a esta inmadurez es uno de los más graves dilemas del hombre para él (el problema de la forma que nos deforma). Si esto es así, la cosmovisión del escritor polaco es más que original porque funciona y se puede constatar a varios niveles y en distintas circunstancias. Gombrowicz dedicó su vida y su obra entera a explicar estos fenómenos. Es de suma importancia prestarles atención si se quiere entender a este escritor y, además, si queremos ver lo que nos rodea desde un prisma que funciona para quienes se consideran más lúdicos. La realidad es la que uno quiere que sea, y, quizá, la realidad que buscaba Gombrowicz sería un equivalente a la pureza.

Dos inmadureces: la inmadurez con la que se nace, ingenuidad, asombro, ilusión. Tras la aparición de la forma que nos deforma (y nos construye) aparece la otra inmadurez: esta sí corrupta y peyorativa.

Por tanto cabe distinguir entre una inmadurez «buena», simplificando, y una «mala».

Cómo surge esta inmadurez corrupta: al intentar crearse una madurez de cara al exterior, siendo que por dentro tenemos otra realidad íntima, que en lo más profundo no anhela calzarse con todas las imposiciones sociales para realizarse en determinada cultura o lograr cierta «elevación» (instrucción, maneras, sociabilidad, etc) que muchas veces es sinónimo de hipocresía, irrealidad, espejismo.

En Gombrowicz la «infantilización», por tanto, sería una cualidad. Lo joven en contraposición a lo viejo. Esta dicotomía de maduro versus inmaduro se puede constatar

en todo: países del continente sudamericano frente a países europeos, la cultura frente a lo salvaje o no instruido, las literaturas nuevas que se quieren asemejar a las viejas, lo alto, digno y asentado en casi cualquier disciplina frente a lo que está en gestación, permanente cambio y crecimiento... Miremos hacia donde miremos podemos apreciar un enfrentamiento del hijo con el padre, a lo *Trans-Atlántico*, en realidad, si nos ponemos gombrowiczianos, podemos ver este enfrentamiento en todo su discurso: lo metafísico frente a lo telúrico. Lo excesivamente recargado y esteticista frente a lo cárnico, directo, punzante y a veces hasta feo. Pero real, real de sangre-sudor-y-lágrimas. Una literatura con sangre es la literatura que aprecia Gombrowicz. No una literatura de tocador, sino una literatura de combate y batalla. Una que no se arregló para la fiesta, sino una del día a día, en la que muestra su verdadera belleza sin adornos. Por eso no le gustaba Joyce, por eso rechazaba la *nouveau romain* francesa... Se apegó a la literatura de la vida. «Estético es lo que no duele: literario es lo que duele» (Grinberg, 2004: 45).

Es sintomático que los jóvenes fueran sus principales lectores cuando llegó a Argentina. Ellos fueron los principales seguidores de *Ferdydurke* durante mucho tiempo. Y no sólo sus lectores fueron jóvenes, sino también sus amigos: la gente que escogió para que estuviera a su lado en su día a día y en sus reuniones en los cafés eran jovencitos. Los literatos no se juntaban con esos jóvenes y Gombrowicz una vez más se rebelaba contra esa forma, en este caso lo pre-establecido para la institución literaria.

Sólo los jóvenes podían simpatizar con lo que allí se contaba, cabe tener espíritu «joven» para querer vivir. Un decadentista o un ser muriente no podría empatizar con esta obra y este llamamiento a la vida y a la subversión. Un estatista querría apegarse al status quo y a la inercia. Esta era literatura comprometida y hacía falta fuerza e ilusión para compartirla. En este sentido nos parece necesario destacar el testimonio de Jorge Rubén Vilela en *Evocando a Gombrowicz*: «Nunca le interesó entregarnos un conocimiento muerto; provocaba nuestras dudas porque sabía que salíamos corriendo a buscar pruebas de lo contrario» (2004: 42).

Si bien Gombrowicz no tenía mucho que ver con lo que se gestaba en aquella época como literatura existencial (en tanto que orfandad del universo, un darse cuenta de que lo absurdo es así y así se queda y que ante él sólo cabe la aceptación; de hecho, él mismo manifestó su disconformidad con algunos aspectos de esta corriente estético-literaria-artística) podemos ver cierta pulsión de irreverencia existencial a lo Antonin Artaud en sus líneas. Además de compartir con dicho autor la fascinación por el teatro,

también tenían en común una visceralidad hacia la crítica y hacia lo preciso estudiado y metódico, solo hace falta ver en *El Pesa nervios*:

Toda escritura es una cochinateda.

Las gentes que huyen de la vaguedad para buscar la precisión de lo que pasa en su pensamiento, son unos cerdos.

Toda la gente literaria es cerda, en especial la de este tiempo.

Y aquí pareciera que se refiriera a esa Forma de la que habla Gombrowicz:

Aquellos para quienes ciertas palabras tienen un sentido,
y ciertas maneras de ser; aquellos que afectan tan bien
sus maneras; aquellos para quienes los sentimientos poseen
categorías y discuten sobre un grado cualquiera de sus
clasificaciones hilarantes; aquellos que creen todavía en los
«términos», aquellos que ponen en movimiento ideologías
habiendo adquirido un rango en la época; aquellos cuyas
mujeres hablan tan bien y estas mujeres de igual manera
hablan tan bien y hablan de las corrientes de la época;
aquellos que creen aún en una orientación del espíritu;
aquellos que siguen vías, que agitan nombres, que hacen
gritar las páginas de los libros, éstos
-son los peores cerdos.

¡Pero con qué gratuidad habla, joven!

No, pienso en los críticos barbudos.

«Lo oscuro a lo mejor esconde juventud» dice Gombrowicz en *Pornografía*, refiriéndose al joven descalzo Joziek (P: 129). En el ensayo *La literatura y el mal de Bataille*, vemos cómo lo asociado a lo infantil se mueve en la esfera de lo condenado, lo demoníaco incluso⁴⁹. También a la libertad, siendo Dios el representante de lo opresor y nunca libre, mientras Satán en su calidad de defensor de su singularidad y rebelión es lo contrario por antonomasia. El juego gratuito del niño equivale a la literatura y en esta obra se asocia al Mal, en el sentido en que estos escritores (sobre todo Baudelaire, Kafka, Sartre y Genet) estaban abocados a éste, seducidos y atrapados por diversas de

⁴⁹ Gombrowicz en *Testament* desvela su obra como a medias entre lo indecente y lo inocente, un «entre» en el que se situaba él mismo desde su juventud y que le hacía «descubrir la realidad en lo más ordinario, lo más primitivo y lo más sano, pero también en lo más retorcido y demente» (T: 43).

sus formas. El impulso inmediato de la infancia que tiene una predilección por el presente, sería el reino prohibido por las formas adultas, intentar rebelarse frente a esas fuerzas consiste una transgresión de lo temporal también, de querer vivir esos momentos inmediatos y a corto plazo (Bataille, 2000: 38). Esa postura de lo infantil que se subleva frente a lo paterno que está en *Trans-Atlántico*, Bataille la comenta en boca de Sartre refiriéndose a Baudelaire y plantea el hecho de que lo poético es como esta rebelión de un niño en un juego gratuito frente a los intentos de encorsetamiento de los mayores que le impiden una singularización que tanto anhela el infante (no conscientemente, claro, él es así y punto, como la imagen de una pequeña bestia intentando liberarse de sus ataduras de forma instintiva). Sartre concluye, pues, que Baudelaire ha elegido estar en falta, como un niño (2000: 60). Es esa la renuncia de otros escritores «malditos», como Kafka, quien quería titular toda su obra: «Tentativas de evasión fuera de la esfera paterna» (2000: 212). En su caso no se trataría de una evasión propiamente dicha, sino de unas ansias de quedarse en la puerilidad del sueño. Se puede asociar lo infantil a cada una de estas formas. De todo esto habla Gombrowicz y podemos comprobar que no estaba solo.

Continuando con Bataille en *La literatura y el mal* encontramos la afirmación que dice que la suya es una generación tumultuosa (en el sentido de agitada, explosiva, regurgitante)... y efectivamente lo era, si recordamos a los malditos de esa época: Genet, Camus, Sartre y Beckett, quienes son algunos de estos nombres. Gombrowicz no deja de ser parte de su generación, y podemos hallar una afinidad con Sartre y con sus teorías del yo que es formado por la mirada del otro.

Con respecto a mayo del 68⁵⁰, Dominique de Roux ve reminiscencias gombrowiczianas de los jóvenes en sus actos revolucionarios (1971: 70) y recordando el grito de *Trans-Atlántico*, (exhortación a ser el hijo quien asesine al padre por primera vez), después de una larga tradición de padres que asesinan a sus primogénitos, cabe volver sobre el tópico del padre que ofrece en sacrificio a su hijo, de larga tradición

⁵⁰ Pero este espíritu gombrowicziano debería verse más que en el plano social o político, en la poesía individual del Joven, como explicaría Gombrowicz en su *Testamento*, ya que para él la «inferiorización» como impulso vital de inmadurez en el Joven no viene de esa realidad colectiva, que para el escritor sería una cuestión superficial: «no es en el plano colectivo, social, político o ético donde puede manifestarse la presencia auténtica del Joven. En la actualidad se tiende a no ver más que la realidad social del hombre. Pero eso es demasiado superficial. Hay cosas que nos inquietan en nuestra realidad individual, íntima, es ahí donde el Joven aparece como elemento de cierta poesía, de cierta belleza y de una “inferiorización” constante» (T: 145).

(desde Abraham, pasando por Idomeneo o el mismo Cristo ofrecido como Cordero de Dios) para invertirlo y de esta forma entender la revuelta gombrowicziana: también observamos este motivo ritual en sus obras dramáticas y no es casual que lo sacrificial sea motor, ya que enseña su filosofía más radical de sustitución del filicidio por la filiatria.

En definitiva, hay una conexión entre la juventud como la concibe Gombrowicz y ese afán de eternidad (inmadurez) y la imagen simbolista del castillo de la infancia. Dominique de Roux lo dice en *Gombrowicz* de la siguiente manera: «Comme Novalis, Gombrowicz veut rester à la maison, rentrer lui aussi à la Maison Jaune, retrouver le château de son enfance, le château de toutes les enfances... » (1971: 12).

Pero hay muchos matices a la hora de utilizar el término «enfant», como asegura Lakis Progidis; Gombrowicz lo utiliza más en sentido irónico, fuera de su significado original. En cambio, muchos críticos se han decantado por sobreutilizar este término para hablar de él o su obra, lo cual es normal si es que se quiere interpretar su discurso con palabras habituales o códigos de este mundo. Por ejemplo, Jacques Volle emplea el apelativo «Homme Enfant» para referirse a Gombrowicz. Pero no se trata de una edad, la infancia o juventud es un valor absoluto, una calidad humana en el ideario gombrowicziano. Ejemplo: en *Pornografía* Karol se define como «demasiado joven» como un pecado de transgresión, como una letra escarlata de humillación, marca de los seres sin importancia, una nueva raza de Caín que en toda la obra gombrowicziana serían los peces contra corriente y la inspiración para el protagonista-alter ego de Witold Gombrowicz y esa fuerza es incluso amenazante, lo ínfimo poderoso:

Demasiado joven. Tenía un sentido humillante –por lo cual entonces podía usar con toda libertad la palabra de «joven». Pero para mí, que por culpa de aquel joven acababa de mezclar a Dios con las mujeres en no sé qué especie de grotesco y casi ebrio equívoco, para mí una extraña advertencia resonaba en aquel «demasiado joven». Sí, demasiado joven, tanto para las mujeres como para Dios, demasiado joven para todo- y no tenía ninguna importancia que fuera o no fuera creyente, que gustara o no a las mujeres, porque era simplemente «demasiado joven», y ninguno de sus sentimientos, de sus verdades o de sus decires, podía tener ninguna importancia-, no estaba hecho, era «demasiado joven». Lo era para la joven Henia y para todo lo que se formaba entre ellos, y era también «demasiado joven» para Fryderyk y para mí... ¿Qué era pues aquella desdeñable falta de madurez? ¡No contaba para nada! ¿Cómo podía yo, una persona mayor, poner toda mi seriedad en aquella falta de seriedad, atender estremecido

a un ser sin ninguna importancia? (...) Un extraño olor a injusticia lo empapaba todo, y en aquella injusticia estaba yo con el joven, con aquel ser «demasiado joven», demasiado ligero, demasiado frívolo, cuya insuficiencia, cuyo incumplimiento se convertían, en aquel entorno, en no sé qué fuerza elemental. ¿Cómo defenderse contra él, cuando nada ofrecía ningún apoyo? (P: 82-83).

Pero también esa juventud es vista como una virtud que distingue a quienes la poseen de los maduros que serían poseedores del pecado. Sería una paráfrasis-reinención del pecado de Adán y Eva, un estado (la juventud) para antes de la caída y la madurez sería el estado tras el pecado, con la vergüenza y la entrada a la vida adulta, de congoja, miseria y corrupción:

¿Para qué sirve si no un pecado cometido en común? Un pecado como hecho aposta para casar con cualquiera el florecer del joven con la muchacha... con cualquiera que no fuera tan atractivo... con cualquiera que fuera más viejo y más pesado. En la virtud se nos hacían cerrados, herméticos. Pero en el pecado podían revolcarse con nosotros... (P: 92).

Y gracia y hermosura también, todo lo bueno, anhelable e idealizado:

¿Alguien como yo? Ni soñarlo: era un ser esencialmente distinto y seductor, un hijo de otra región, lleno de gracia que se convertía en hermosura. Un príncipe y un poema (P: 75).

La desnudez podría ser otro símbolo para aletear en torno a la inmadurez. Este rasgo es característico de Gombrowicz pues está presente en todas sus obras (aunque sea presencia por ausencia, como es el caso de *Pornografía*). Y lo que nos quiere indicar su autor con ese elemento ha sido ampliamente tratado por la crítica. La desnudez se suele relacionar con la pureza y en el caso de Gombrowicz, además, va asociada a distintos tipos de rebeldía, en un mundo en el que la sola contemplación de lo joven pueda resultar una amenaza. Por eso es que funciona sobre todo en sus obras dramáticas ya que representa sin esfuerzo lo que se quiere comunicar: una desnudez que más que erótica es combativa, insolente. Pensemos en la escena de Ignacy recostado desnudo y esa desnudez incitando al protagonista, Gombrowicz mismo, en *Trans-Atlántico*, guarda una cadencia como de lo funesto, lo sombrío que se cierne sobre ese cuerpo dormido, un devenir y las fuerzas convulsas, todo ello yace en aquella exhibición velada (velada por la misma noche y la semi oscuridad). Se puede deducir que hay más que un cuerpo

desnudo y que el desasosiego contagia al que pueda imaginar esa escena. La desnudez de Albertinette en *Opereta* sería la más potente de todas, erigida como arma de sumisión que haría a los demás postrarse ante ella, la desnudez más evidente. Pero en *Pornografía* tenemos la desnudez parcial del joven Joziek, sus pies descalzos son un motivo de choque, la forma en la que lo describe «un desparramarse por el suelo en acre seducción», la repetición de la palabra cuerpo, la insistencia en la presencia de ese ser ante todo descalzo, desprovisto de zapatos como de elevación (yace en el suelo) y de erudición (presuntamente analfabeto) lo hacen sublime por estar despojado (de letras, de altura, de vestimenta). Su desnudez parcial se hermana fuertemente con su juventud, lo que lo entierra lo eleva, se da una típica contradicción gombrowicziana en torno al tema de la inmadurez. No es casual que su aparición brille en el momento de la agonía de Amelia, representante de lo antiguo, conservador, religioso y adulto:

¡Qué espanto, o qué emoción, cuando vi (un muchacho) cuya esbeltez era una repetición de la esbeltez (de Karol) –allí tumbado y vivo, y lo que es más, una personificación de la hermosura rubia, dorada, con inmensos ojos oscuros- y su tez morena y su delgadez se dispersaban por la indómita maraña de sus brazos y de sus pies descalzos!

Un rubito salvaje, felino, descalzo, campesino, pero colmado de hermosura, y que respiraba –un soberbio. Sucio semidiós, que desparramaba por los suelos su acre seducción. ¿Aquel cuerpo? ¿Aquel cuerpo? ¿Qué tenía que ver aquel cuerpo con todo lo de allí? ¿Por qué yacía allí? (P: 117).

Finalmente, la inmadurez también la podemos relacionar con el símbolo del cuerpo inacabado, contrahecho o rebelde, para la concepción de una obra que estilísticamente quiera insinuar lo inmaduro como lo movedizo: la encarnación de las formas como partes del cuerpo que se disuelven, chocan o contrastan. Tenemos ejemplos en los pies desnudos, en el dedo gordo del pie «campeón de la inmadurez» que llama en *Historia*, las bocas de *Cosmos* que existen una por la otra, una monstruosa y la otra no y en las prótesis que aparecen mencionadas en *Yvonne* entre las mujeres que se acusan. Y la inmadurez de la propia forma de la novela, a ese cuerpo desintegrado, fragmentado que refleja un cuerpo social y un cuerpo nacional polaco, también tiene su equivalente en un cuerpo fragmentado de la literatura, es este género tan permeable de la novela el que le va permitir aunar todas las estéticas a priori incompatibles (Salgas, 2000: 85).

2.2.5.1 Inmadurez. Locura e infancia. Caso Henry Darger

*«El niño es el verdadero padre del hombre. La infancia no es otra cosa que la genialidad congelada».*⁵¹

La locura, el genio y el arte en la infancia de Henry Darger nos lleva a la reflexión de cómo a veces lo que es considerado insignificante por la edad, tamaño y falta de experiencia puede entrañar un mundo y aparentemente nadie se da cuenta. Porque mientras eso sucede nadie se inquieta, todo sigue rodando como si no se ocultara nada digno de atención tras los disfraces de seres pequeños, a lo más la risa será censurada, los pensamientos serios impuestos. Pasar siempre de lo abstracto a lo concreto es imperativo en este mundo de adultos, sin embargo, los pensamientos infantiles están en conexión con lo original y simple, que suele ser más «creativo» (en tanto que potencia) a pesar de carecer de la artificialidad de los pensamientos adultezcos más elaborados. Una creatividad que se encuentra en algo atávico, quizá, miedos, anhelos e inspiraciones que vienen de lo hondo del ser, un recuerdo de otras vidas o de lo prístino del hombre, cuando se le despoja de todos sus afeites. Henry Darger sufrió esto en su infancia y no podía encajar, como todo lo que desconcierta e incluso molesta. No es un secreto que todo aquel que se aparte de lo convencional tenderá al sufrimiento en algún momento y esto es proporcional a lo mucho que se aparte o no, si se es un activista rebelde o si en algún momento se rinde y se somete a la masa y pueda, al fin, descansar. La locura suele ser una respuesta ante esta enajenación-extrañamiento del mundo. Locura-refugio, quizá, para quien eligió permanecer siendo niño a través de sus criaturas: las Vivian girls. Henry Darger creó todo un cosmos para ellas y sus fantasías, por eso es quien tiene la obra más infinita y casi inconmensurable con más de 15mil páginas para un solo título.

Quien no se refugió en la locura, pero sí combatió a los poderosos adultos, fue Witold Gombrowicz. Para entender el mundo en el que lo salvaje es auténtico y seguir las pistas de sus palabras quizá nos viene bien prestar atención a los huérfanos del art brut, como Darger, huérfano social y niño por dentro. De hecho, de todas las artes, la corriente de art brut era la menos rechazada por Gombrowicz. Lo sabemos por sus

⁵¹ Leído en *Cuaderno de reflexiones sobre la cosa teatral*: «La ventaja de ser títere es que no termina uno en calavera» por Cristóbal Peláez González en: <http://www.matacandelas.com/LaVentajaDeSerTitere.html>

conversaciones con el artista Jean Dubuffet, un pintor que fue promotor de este estilo y cuyo interés por recoger las cartas que mantuvo con Witold Gombrowicz los últimos años de su vida en Vence, nos dejan el retrato de la posición del polaco frente a un arte que no consideraba propiamente instaurado, sino en tanto que experimentación lo podría ver más cercano. Las posiciones de ambos se veían hermanadas en el hecho de que se podían entender como subversores de la cultura. Gombrowicz afirmaría con respecto a Dubuffet y por extensión, al arte marginal en general (Dubuffet, 1970: 17): «Y por otra parte he comprendido que usted no es “pintor” sino más bien, diría yo, un Cristóbal Colón de la materia, un “materialista”, un “explorador”, una sensibilidad en vías de penetración... pues es algo que me toca muy de cerca».

Locura e infancia. Dos términos que se intercalan en el artista Darger y que también nos vienen a la mente de forma añadida a la palabra «genio». Es ese genio al que Gombrowicz admira y exhorta a prestarle atención como quien nos sacude para que miremos lo que llevamos delante, frente a nuestras narices, y si es posible descalzarnos y seguir el camino de la imitación. Casi recordándonos a Jesús de Nazareth diciéndonos que para entrar al Reino de los Cielos debemos hacernos como niños. Pero este reino es uno de pureza artística, de verdadero talento, lo más parecido a saviabruta en humanos de lo que podríamos aspirar... es lo que Artaud también defendería, y tantos otros sensatos no-cuerdos para el mundo. La precisión del adulto es de lo que huye el niño inconscientemente, porque no concibe un mundo de precisiones (sufriría, como ponerse piedras en sus propios zapatos ya de por sí duros, para seguir con la metáfora del calzado). Artaud rotundo, exclama: «Las gentes que huyen de la vaguedad para buscar la precisión de lo que pasa en su pensamiento, son unos cerdos». Esto es, no hay que tener miedo al caos infantil, savia de otros mundos.

2.2.5.2 Literatura e infancia. Caso Bataille, crueldad y memoria

«La littérature c'est l'enfance enfin retrouvée», así sentencia Bataille y gracias a esta frase se pueden hacer infinitas asociaciones... algunas de ellas podrían tener que ver con la memoria, la muerte, el mal, el juego, la anarquía, lo salvaje; la literatura en medio y los demás conceptos girando alrededor y que harían pensar en una equivalencia literatura=infancia que nos trae a la mente distintos autores, además de Bataille y sus parientes malditos, y nos lleva hasta Gombrowicz y su tema de la inmadurez...

Bataille en el prefacio a *La literatura y el mal* nos plantea ya de entrada el tema de la infancia, lo salvaje y la literatura, guiándose de Baudelaire, para quien el genio era «l'enfance retrouvée à volonté»: para Bataille sólo la infancia es el espacio en el que se puede acceder a la verdadera poesía, por su calidad de salvajismo. La infancia como la de Heathcliff y Catherine, ejemplo del animismo más puro y lo salvaje como símbolo de maldad⁵² (maldad en el sentido en que la entiende Bataille, característica «hipermoral») y también como lo que es un valor absoluto, sin convenciones, como el amor de los personajes de Brontë. La poesía es libre y salvaje como la infancia. La literatura es de esta forma, sin ataduras; es así como nos encontramos, otra vez, con nuestra esencia infantil, o nuestra inmadurez, como diría Gombrowicz (a pesar de que Gombrowicz a veces habla del término «poesía» para referirse a una idea más bien negativa y que entronca con su oposición a la crítica y a la pintura, por ejemplo).

Sin embargo, Bataille termina por lanzarnos una pregunta demoledora: ¿Qué verdad sería la de una infancia que gobernara? Suena a contrasentido, ya que la infancia precisamente es la anarquía, el anti-gobierno. Es así, pues, que tampoco la infancia podría enarbolarse como legítima, ya que perdería su esencia transgresora. Al otro lado tendríamos a Gombrowicz, para quien el patriarcado debe ser desmontado en favor de una filiatria.

⁵² La infancia y la crueldad son elementos que se pueden ver juntos y que inspirarían obras similares a las de Gombrowicz, como es el caso de *Ubu Rey*. Jarry escribiría esta obra desde el punto de vista de la inocencia infantil que vivió en sus años de *lycée* en Rennes. Los alumnos apodarían a un profesor de ciencias Ubu por derivación de nombres. Esta caricatura y deformación hecha por sus compañeros nos refleja la visión inocente, pero también cruel, de los niños.

La infancia gobernaría de forma anti leyes y promulgando la libertad, tumbando los límites del individuo, donde la palabra «juego» sería la clave para todo. El juego mayor, la impostura y lo naif. Muy Gombrowicz.

Bataille teoriza sobre la infancia intentando aclarar el sentido de la literatura. Para él la literatura es lo esencial, el todo o la nada. Pero, ante todo, es culpable. Si seguimos con su idea del Mal, podemos partir del ejemplo que cuenta de *Cumbres Borrascosas* y Bataille hace de esa idea de Mal una vía a la que se ve arrastrado el ser que se opone al Bien como sinónimo de razón, la razón imperante y este personaje lo representa en Heathcliff: «No existe en la literatura novelesca personaje que se imponga más realmente, más simplemente que Heathcliff; y eso que encarna una verdad primera, la del niño que se rebela contra el mundo del Bien, contra el mundo de los adultos y es arrastrado, por su revuelta sin reservas, al partido del Mal» (Bataille, 2000: 34-35).

La historia de Heathcliff como la historia de una rebeldía por no conformarse a renunciar al paraíso perdido (de la infancia) «¿Qué representa ese reino de la infancia al que la voluntad demoníaca de Heathcliff se niega a renunciar, sino lo imposible y la muerte? » (Bataille, 2000: 33) es una vía abocada a la muerte. Pero esto es necesario, la muerte es el instante, y el niño sólo vive en el presente.

La muerte y la llegada a la muerte son vistas como un proceso de filiatria, tanto si hablamos de la comparación del instante por antonomasia con el presente eterno de lo infantil, como si hablamos de ese desnudarse para la muerte, el volverse niños en una depuración que vive el agonizante, despojándose de todas las capas hasta quedar ligerísimo. Así trata Umbral la muerte:

Cómo me rejuvenece todo para la muerte. Más que irnos barroquizando, el tiempo nos va desnudando. Todo es un ir retornando a la niñez, a la sencillez, porque la muerte no crece en nuestras condecoraciones de vida y dolor. La muerte nos toma niños, puros, solos, y pienso que es en estos momentos cuando puedo morir (2007: 114).

Es fácil, entonces, unir literatura, con juego, con niño. En *Mortal y rosa*⁵³, Umbral descubre naturalmente estas relaciones, a través de la muerte, el instante, y de

⁵³ En este libro de incansable prosa poética del autor español, vemos otras reminiscencias de los temas que con la infancia se juntan, como es el paso del tiempo (¿cómo he llegado a tener esta cara? Se plantea el autor mientras describe la diferente sucesión de pelos, de ojos y de expresiones), la máscara está muy presente a la hora de hacer un autorretrato y el carácter gestual, pues la muerte se quedaría con su peor gesto y esto lo atormenta, con el más torcido, estúpido y loco. A Umbral, como al poeta José Emilio Pacheco, lo inspira la calavera de Rilke, la forma de lo corruptible en esa rosa. Una calavera puede ser nuestra última máscara, para Umbral somos una sucesión de esbozos, lo inacabado siempre y el último tendría la calavera, la más histriónica y disfrazante de todas. Por tanto, nunca

ello al niño, a su pureza, a la escritura y al juego. Todo un planteamiento de inmadurez: «Por eso escribo, sí, porque escribir es jugar y jugar es ser niño esencial. Sólo quiero la infancia, la mía y la del mundo, la de mi hijo y la de todos los hijos, sólo quiero el juego, el girar del planeta por toda aventura» (2007: 114).

¿Cómo será la vida de quien no tiene memoria de su infancia? Muchos la tomamos como un referente, suele preferirse tal o cual cosa por asociación a otra vivida o alojada en una habitación de la memoria. Fernando Savater en *La infancia recuperada* logra unir a la memoria con lo que se cuenta, utilizando narraciones como contraposición al género «novela», en este sentido aburguesado, para tratar lo que uno no inventa, una narración en el sentido en el que Walter Benjamin entiende el término, un tipo más práctico o utilitarista de literatura. Así, enunciación y memoria van juntas, con evocación y conjuro literario.

La memoria es el lugar que perturba y por el que muchos arrastran lo que los condena. «Éramos tan felices... » repiten una y otra vez en *Después de tantos años*, la continuación a *El Desencanto*, documental de Jaime Chávarry sobre la decadencia de la familia Panero. *La literatura y el Mal* de Bataille se nutre de escritores malditos y de la culpabilidad de la literatura. Nada mejor que la familia Panero para simbolizar el estigma de malditismo, ese estigma que los marca con la señal de Caín para hacerlos uno con la tragedia, símbolo extensivo a todos los miembros de una familia y de la que no pueden escapar. En ellos, el lugar de la memoria es importantísimo: se da una constante y recurrente evocación, la infancia es ese tiempo dorado como los frutos

seríamos personas sin personajes, Umbral lleva hasta lo más lejos el histrionismo del que habla Gombrowicz, nos haría asomarnos a la que podría ser la calavera gombrowicziana, que nos mira con antifaz, incluso por dentro nuestra última máscara: «¿Hay algo más falso que una calavera? Es lo que mejor nos disfraza. Por dentro de la calavera está el personaje mirando el mundo, y la calavera nos mira con ojos de antifaz, porque la calavera no es la verdad de un rostro, sino la máscara última. Rosa, sueño de nadie bajo tantos párpados, escribe Rilke. La calavera es máscara de nadie bajo tantas máscaras» (2007: 59). También se da en este libro, difícilmente etiquetable, pero que podría valer como diario, el concepto de paraíso perdido sólo recuperable a través de la infancia del niño, a través del niño experimentar ese retorno a la edad dorada de la inmadurez en la que uno está más cercano a la tierra y a la animalidad, así lo describe también Umbral en distintos fragmentos de su libro: «...porque aunque el niño apenas si le pesa a la tierra, es más de la tierra que nosotros, viajeros ya por los aires convencionales de la reflexión y el miedo. Todo le recibe como si le esperase desde siempre, y puede mirar a los perros y a los gatos frente a frente, lo cual nosotros no hacemos nunca» (2007: 74). La naturaleza salvaje, prístina, de esta inmadurez que se idealiza en tanto que no es aún corrompida y en tanto que es menos intelectualidad, no pertenece a las ideas, sino a las pulsiones y a los objetos: «Lo que palpo en el niño son fuerzas heterogéneas y hermosas que en él se armonizan indeciblemente. Más que a un proyecto, parece deberse a un encuentro. Y como todavía participa de las corrientes generales de que ha sido hecho, reconoce en seguida la hermandad de las cáscaras, los pescados y el légamo. Es una pulpa salvaje en la que se han hincado suavemente los peines lentos del idioma» (2007: 75).

dorados que simbolizan para Machado ese tiempo jugoso y perfecto y del que, como Merleau Ponty, no nos podemos recuperar.

2.2.5.3 Literatura e infancia. Simbolismo y caso Merleau-Ponty

Decididamente, hay una relación muy fuerte entre este poeta simbolista español y el existencialista francés, amigo de Sartre. Este último cuenta en *Merleau-Ponty vivo* de dónde venía la famosa frase sobre la infancia incomparable:

Merleau me dijo un día, en 1947, que jamás se había curado de su infancia incomparable. Solamente la edad pudo expulsarlo de esa felicidad profunda. Pascaliano desde la adolescencia antes de haber leído a Pascal, experimentaba la singularidad de su persona como la singularidad de una aventura: cada uno es algo que llega y se esfuma no sin haber trazado las nervaduras de un porvenir siempre nuevo y siempre recomenzado. Qué era éste sino el paraíso perdido: una fortuna loca, inmerecida; regalo gratuito se convertía, después de la caída, en adversidad, despoblaba el mundo y lo desencantaba desde un comienzo. Esta historia es extraordinaria y común: nuestra capacidad de dicha depende de un cierto equilibrio entre aquello que nuestra infancia nos ha negado y aquello que nos ha concedido. Privados o colmados de todo, estamos perdidos. Existen, por cierto, infinitos destinos, el de Merleau fue el de haber ganado demasiado pronto. No obstante, era necesario vivir, hacerse hasta el final como el acontecimiento lo había hecho. Uno y al mismo tiempo otro, en busca de la edad de oro (1965: 8).

Los recuerdos de la infancia aparecen dorados de melancolía y tiempo, en el poema, quizá, más representativo que aúna todos los elementos de la nostalgia machadiana, donde se puede apreciar cómo la infancia es casi un sueño, algo escurridizo (Machado, 1997: 93):

*El limonero lánguido suspende una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan los frutos de oro...
Que tú me viste hundir mis manos puras en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan.*

Esta melancolía es de mes de abril, de amarga tierra, por ejemplo en *Nevermore* asocia a este abril primaveral de una forma que nos recuerda a Eliot en *Tierra Baldía*. Eliot es quien, precisamente, en el primero de los *Cuatro cuartetos* canta a la infancia perdida en un entorno alegórico similar al Machado que sitúa su fuente dentro del

entorno del jardín y que lo adorna con flores, cuenco de pétalos de rosa, jardines y rosas son una infancia que también está amenazada por un estanque de lo ilusorio, espejismo, fantasía:

*Tiempo presente y tiempo pasado
Están ambos quizá presentes en el tiempo futuro,
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
Todo tiempo es irredimible.
Lo que podía haber sido es una abstracción
Y permanece como posibilidad perpetua
Sólo en un mundo de especulación.
Lo que podía haber sido y lo que ha sido
Apuntan a un fin, que es siempre presente.
Las pisadas resuenan en la memoria
Bajando el pasillo que no tomamos
Hacia la puerta que nunca abrimos
A la rosaleda. Mis palabras resuenan
Así, en tu mente.
Pero con qué propósito
Removiendo el polvo en un cuenco de pétalos de rosa
No lo sé.
Otros ecos
Habitan el jardín. ¿Los seguimos?
Rápido, dijo el pájaro,
encuéntralos, encuéntralos,
Al doblar la esquina. Por la primera puerta,
Entrando en nuestro primer mundo, ¿Seguimos
El engaño del tordo? En nuestro primer mundo.
Ahí estaban, solemnes, invisibles,
Moviéndose sin presión, sobre las hojas muertas,
En el calor del otoño, a través del aire vibrante,
Y el pájaro llamó, en respuesta a
La música no oída oculta en los arbustos,
Y la mirada no vista lanzada, pues las rosas
Tenían el aspecto de flores que son miradas.*

*Ahí estaban como nuestros invitados, aceptados y aceptando.
Marchaos, dijo el pájaro, pues el estanque estaba lleno de niños,
Escondidos nerviosos, conteniendo la risa.
Id, id, id, dijo el pájaro, la especie humana
No puede soportar mucha realidad.
Tiempo pasado y tiempo futuro
Lo que podía haber sido y lo que ha sido
Apuntan a un fin, que es siempre presente.
[...] Sólo a través del tiempo el tiempo es conquistado.⁵⁴*

El tiempo es aquello que se repite monótono y es uno y lo mismo cuando salimos de ese jardín. El tiempo deja que podamos ver reflejados estos recuerdos, frutos dorados de la infancia, sólo a través de espejismos o aguas que son tan intangibles y sin contornos que nos dejan una sensación a irrealidad, a leyenda, como el mismo recuerdo poco nítido de otra edad, completamente inasible, de fruto reflejado.

Merleau Ponty deseaba recobrar ese estado infantil a través de distintos ideales, pero siempre llegaba a la misma conclusión de la imposibilidad de encontrarlo. Buscaba ese reino anterior como sinónimo de salvación. En Gombrowicz se da una frustración similar cuando la búsqueda de la autenticidad en lo vulgar o inferior no le lleva a lo inacabado.

Tiempo después, habiendo encontrado Merleau-Ponty a Simone de Beauvoir, le dijo sin énfasis, con esa alegría triste con la que disfrazaba su sinceridad: «estoy prácticamente muerto». Muerto para la infancia, por segunda vez. Había soñado salvarse de joven, por la comunidad cristiana; ya adulto, por sus amistades políticas. Dos veces desilusionado, descubría de pronto la razón de estos fracasos: «salvarse» en todos los planos, «en todos los órdenes», sería recomenzar la primera edad. Uno se repite incesantemente, pero no vuelve a empezar jamás. Al zozobrar su infancia Merleau se comprendió: nunca había deseado otra cosa que reencontrarla y este deseo imposible era su vocación particular, su destino. ¿Qué le quedaba? Nada (Sartre, 1965: 64).

⁵⁴ De la traducción encontrada en: <http://www.jesusplacencia.com/files/t-s-eliot-cuatro-cuartetos.pdf>

2.2.5.4 Literatura e infancia caso Thomas Bernhard

De vez en cuando me traslado, últimamente solo con la imaginación y no en realidad, a una mezcla racional de desesperación ingenua y curiosidad calculadora, de donde salí hace treinta y cinco años, al paisaje de mi estirpe (y de sus estirpes), a la estirpe de mi paisaje, y me persuado de que mantengo todo el tiempo el incógnito, mientras allí, donde debería estar el centro de mi estremecimiento, donde busco lo que no encuentro, no puedo encontrar (¡el «nunca más» de la ridiculez se convierte en locura!), y solo con fines de estudio me situé, desfigurándome, en mi juventud perdida, en mi infancia perdida... y allí me descubro. [...] ¡Tú eres el origen, territorio, perverso fundamento existencial!... (Bernhard, 2014: 64).

Thomas Bernhard, lector de Gombrowicz como reconoce en su *Correspondencia*⁵⁵ («leo hoy que Gombrowicz ha muerto y soy incapaz de hacer nada en todo el día, en efecto, puedo aceptar sin inmutarme el perfecto asesinato en masa de casi una generación entera de escritores, pero esa muerte me entristece») guarda muchos puntos de conexión con nuestro autor. De carácter anti nacional, marcado por la guerra, guardando sentimientos de amor-odio por la patria, implacable, irónico, de humor negro... Bernhard nos recuerda el tema de la infancia como paraíso perdido en un sentido que evoca a Gombrowicz: el locus amoenus del relato de infancia bernhardiano se desarrolla en la granja, junto con la esencia animal salvaje que Gombrowicz relacionaría a la inmadurez, impulso vital. Para ello, rescatamos fragmentos de *La inmortalidad es imposible*, en el siguiente puede verse aquel sentido primordial que se da a la infancia de la mano del «filósofo» de su abuelo, en contacto con lo contingente en su mundo de «colinas y valles»: «Voy a la escuela del silencio. A la escuela de la ironía. A la escuela de la independencia. Me interrogan e interrogo. (...) Vivimos en la inquietud. Vivimos en un mundo de dudas» (Bernhard, 2014: 67). No sólo concuerda en la visión primitiva y esencial de esta inmadurez que ansía, sino que también continúa con una contraposición de lo que significaría para Bernhard la ciudad y el internado: la ciudad fea, de angustia y psicosis, está descrita con estos calificativos insistiendo en el desencanto y fealdad de lo que viene de la ciudad, como cuando Gombrowicz hace

⁵⁵ De: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/correspondencia>

paralelismos entre Francia y Argentina, el topos que refiere a lo organizado y rígido en contraste y oposición a lo natural de la granja.

Por otro lado, es evidente que Bernhard comparte con Gombrowicz el afán teatralizador, y en esta historia de *La inmortalidad es imposible* no es una excepción: las metáforas teatrales lo reflejan:

...orientadas hacia un centro teatral que ha dejado ya de existir. Pero precisamente ese centro que no existe ya de la capacidad de resistencia, de la astucia, de la brutalidad y de la poesía de poseer y derrochar (sobre un escenario que es el mismo y, sin embargo, muy distinto) es el origen de una enfermedad que no encuentra sosiego en sí [...] (Bernhard, 2014: 63).

Pero también encontramos el tema fundamental de la identidad gombrowicziana, la que sufre ante la deformación y que constantemente busca su idea de yo, en una lucha imposible porque se desdobra incansablemente en distintos personajes, como podemos ver en su *Diario*, un yo que enmarca para cada día de la semana. Pero también una posibilidad abierta, como enuncia Bernhard: «...pero no es así, por desgracia, soy todo eso a la vez, más o menos teóricamente la especulación misma, de forma que soy todo y todos» (Bernhard, 2014: 63).

Definitivamente, el pesimismo de lo perdido, es más rotundo y desolador en Bernhard cuando sentencia al final de su relato: «Casi todos están muertos. También el paisaje de mi infancia ha muerto» (Bernhard, 2014: 69).

2.2.5.5 Literatura e infancia. Caso Deleuze

Deleuze concuerda con Gombrowicz en que «lo más profundo de todo fondo es la superficie, la piel» (1970: 179), es decir, también tiene un parentesco con el concepto de inmadurez gombrowicziano. Y, aún más, conecta la ironía al juego infantil:

Como los niños, que tienden las manos a la persona de buen pagar, también el ironista trabaja con las manos: príncipe encantador o mendigo, etc. Todas estas encarnaciones, no teniendo otro valor a sus ojos que el de puras posibilidades, las puede recorrer tan deprisa como los niños en sus juegos (1970: 179).

El caos infantil, como en el caso de Darger, también aparece aquí como fuente creativa, pero además, se subraya el hecho de las múltiples realidades posibles: Deleuze en esta obra recurre a los mundos de Lewis Carroll para comparar con las teorías del sentido y el lenguaje, teniendo como principal herramienta de «la superficie» a la ironía, al lenguaje del humor y la paradoja. Para Deleuze es interesante la búsqueda en sentido contrario, de los ruidos a la palabra, se detiene en la percepción esquizofrénica, estoica, *zen* y en el carácter abyecto de la corporalidad; para Gombrowicz esta revuelta hacia el caos infantil, la lucha contra los elementos de «altura», lenguajes cargados y poéticos a favor de una simpleza y desnudez de espíritu, concuerdan con lo que Deleuze plantea como propio de Carroll y concuerda además, con esa designación de «doble» para el juego del lenguaje, que combate la altura y pretende demoler cualquier profundidad.

2.2.5.6 Literatura e infancia. Caso Borges

Antes mencionábamos que el Umbral de *Mortal y rosa* situaba a la infancia en el lugar del paraíso perdido, que era parecido a un estado de bienestar (mágico, diferente, más verdadero) en el que sólo los niños podían participar porque poseían el código. Francisco Umbral al morírsele el hijo ya le queda vedado ese paraíso, que había podido vislumbrar (como a través de una rendija de la puerta) lo suficiente como para añorarlo. El niño, ese salvoconducto, y la muerte de él trae la expulsión del reino especial. Es el lenguaje y el mirar del niño un pase directo y natural en el que fuerzas de la naturaleza, por lo general animales, son concebidos de formas que a los adultos les es casi imposible, aún esforzándose... Los niños, los animales y los sueños. Para Jorge Luis Borges, el argentino aparentemente antónimo a nuestro autor polaco, también se trata de una cuestión de infancia, animales y pases prohibidos hacia la lejana inmadurez, con acercamientos más bien torpes si es que se quiere volver a ella; el siguiente es el relato *Dreamtigers* de su colección de relatos anteriormente conocida como *El hacedor*, aquí podemos ver todos estos rasgos:

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo y así: Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Éste es un sueño, una pura invención de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.⁵⁶

Cuando pasa la infancia, el lugar en el que podemos tocar un poco lo que perdimos es únicamente el sueño. Pero ni aún ahí, siquiera, se puede modelar con la

⁵⁶ Recuperado de: <https://www.poeticous.com/borges/dreamtigers?locale=es>

misma precisión de la inmadurez, con la potencia especial y creadora del niño. ¿Sería posible que el autor rígido y aristocrático, como lo consideraba Gombrowicz, fuera también un admirador de estas fuerzas perdidas? Gombrowicz menciona también al Tigre, en su anécdota de la niña moribunda hija de un amigo. Huyen hacia la estación Tigre, pero no lo ve como una casualidad: «Fue entonces que lo vi con claridad. Tigre - ¡el tigre! Hasta entonces no se me había ocurrido. De modo que corríamos hacia Tigre..., y hubiera reído hasta saltárseme las lágrimas de no haber sido porque el niño en el hospital lo hacía todo real» (D: 595).

Al niño, pues, se le asocia con lo animal, el niño fantasea con los animales; volviendo a Umbral: «Hijo, un día vi un pato en el agua. Quería habértelo contado. Hacía sol, estábamos en el campo, y el pato estaba allí, al sol, en el agua. Era blanco y no muy grande ¿sabes? Nada más eso, hijo. Sé que es importante para ti. Para mí también» (2007: 231). Lo incivilizado y lo salvaje del niño es para Gombrowicz la inmadurez que anhela. Si la literatura para Borges es un sueño dirigido, la infancia o el terreno de la infancia sería el anhelo máspreciado y más puro, al que no puede acceder con el artificio, como describe en su incapacidad para incorporarse a la forma de la niñez, al mecanismo que da forma; por completo distinto al del adulto aunque esté soñando. Lo más parecido al paraíso no estaría en sus vastas Bibliotecas, sino en esta deformación del sueño que ni siquiera se asemeja al mundo del niño. Quizá en el fondo Borges le estaría dando la razón a Gombrowicz; sobre todo teniendo en cuenta que su compendio de *El hacedor* es la obra más personal del autor argentino y en la que intenta acercarse más al misterio y a la poesía.

2.3 La crítica

«Salvo en muy pequeñas dosis, la “buena sociedad” no es propicia para los escritores.

Puesto que necesitan ser incomprendidos, requieren algo áspero en la atmósfera que los rodea... Los niños tienen tanto derecho a la incomprensión como a la comprensión.

Lo mismo ocurre con los escritores y artistas» (Sabato, 2004: 130).

2.3.1 El artista frente al científico

El tema que hemos tratado en la introducción, el de la forma de escribir de Gombrowicz más visceral y pasional que aleccionadora, es un tema que se relaciona con el de su posición frente a la crítica (al ser ésta de usual poco íntima y desangelada) y hemos citado algunas partes de su *Diario* en el que lo reitera.

Si bien uno puede pensar que cuando se escribe de forma menos objetiva o con una intencionalidad taxativa y determinante el producto puede ser considerado como poco universal o digno de tenerse en cuenta, el hecho de permitirse realizar una crítica más literaria que objetiva presenta muchas ventajas.

Si lo literario no tiene responsabilidad sobre lo social puede tener una voz más libre de cualquier juicio, lo suyo no se interpreta como un manual de instrucciones, no pretende sentar cátedra. Recordando a Aristóteles, el arte se mueve en un terreno completamente distinto al de la ciencia, no se busca la utilidad ni lo práctico y lo literario se opondría a una crónica o relato de sucesos. Una crítica está entre medias y puede elegir ser arte o estar del lado de lo comprobable y científico, incluso puede apoyarse en datos fidedignos y tablas y estadísticas... Nos aleja de lo literario y del alma del texto en sí. Bataille, volviendo al tema que hemos tratado del mal en la literatura, también menciona esta irresponsabilidad de lo literario y por qué éste puede ser refugio predilecto para sus autores de lo maldito (2000: 43):

Únicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley (sin transgresión, la ley no tendría finalidad), independientemente de un orden que hay que crear. La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: «lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad»; o como hace el cristianismo: «lo que yo

he dicho (la tragedia del Evangelio) nos compromete en el camino del Bien» (es decir, de hecho, en el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro. Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo.

Peter Sloterdijk en *Venir al mundo, venir al lenguaje* diría: «Pero si la poesía se expone, lo hace fundamentalmente por ella misma, pues, por su parte, corre una otra vez el riesgo de perecer en manos de la abstracción estética» (2006: 25).

Lakis Proguidis, griego afincado en París, editó en Gallimard unos ensayos sobre la obra de Witold Gombrowicz, *Un écrivain malgré la critique*, libro en el que trata sobre todo los estudios que se hicieron entre los años cincuenta y ochenta de la obra de Gombrowicz, analiza comparativamente y critica a la crítica. Entre los nombres más destacables a tratar figuran Irene Sadowska, Rosine Georjin, Constantin Jelenski, Dominique De Roux, Jean Blot, Angelo Rinaldi, Maurice Nadeau, Alain Garric y Maurio Maurin. Lo que va concluyendo Proguidis en casi cada apartado es que el mismo Gombrowicz veía su obra como un producto «mágico y oscuro» del que él mismo no podía sacar conclusiones tangibles; por eso en una entrevista a De Roux afirmaría que puede que otros vean en sus textos mensajes ocultos que ni él ha pescado. Y esto puede darse gracias a la forma en que escribe, dándole entidad a la obra independientemente de lo que quiera transmitir y así el producto podríamos decir que llega a ser algo pirandelliano. ¿Cómo, pues, hacer lecturas ecuacionales de una obra que llega a ser misteriosa incluso para su autor? Proguidis es severo con Georjin a la hora de dar una lectura lacaniana de Gombrowicz o hacer para que todas las piezas encajen con este modelo a imagen y semejanza de Lacan. Dar una interpretación a los símbolos del autor polaco significaría excluir otros. Y esto es lo que se combate desde este libro de ensayos anti crítica, buscar trascender esta crítica y enseñar todo lo que no puede ser el autor desde el que parten.

2.3.2 Opinión de Gombrowicz sobre la crítica

El problema de Gombrowicz con la crítica tiene que ver con su alejamiento y oposición hacia lo «maduro». Otra vez tenemos un dilema gombrowicziano que conecta con todos los demás, como si de un tronco con muchas ramas se tratase, recibiendo todas por igual la misma savia de la Forma y de la inmadurez.

Si se apartó de lo que consideraba como «literario» y «elevado», lo formal y técnico frente a lo vital; es consecuente cuando rechaza esa crítica que es más que nada estética.

Si él aspira a ponderar la vida por encima de la obra de arte, no sorprende que sea taxativo con respecto a esta cuestión. Afirma Grinberg en *Evocando a Gombrowicz* a través de uno de los compañeros tandileños del autor: «Teorizar sobre Gombrowicz -denostar, explicar, elogiar- ha sido hasta ahora tarea de la madurez. Witoldo ha sido visto por ojos del adulto, ha sido vituperado o elogiado en nombre de la madurez» (Grinberg, 2004: 61). Es evidente que quienes lo rodearon de cerca y conocían su vida en primer plano y no la deducían a través de su obra, pudieron captar más fácilmente a qué es lo que se refería el polaco con su oposición a una literatura intelectual o a una visión hermética y acabada de las cosas, porque lo maduro significa lo finalizado.

Importante reseñar *Contra la poesía*, la conferencia que pronunció el 28 de agosto de 1947 en el centro cultural Fray Mocho de Buenos Aires, y que posteriormente ha sido publicada en varios medios, como en la revista *Ciclón* de La Habana en 1955, o en el número 10 del mensual polaco *Kultura*, editado en París por Jerzy Giedroyc en 1951. Ahí empieza por cuestionar la retórica de una lengua que se domina, en favor de lo que a priori pueda ser visto como desventaja: al tratarse de un polaco que no tiene tantos recursos lingüísticos como un nativo en Argentina nos plantea la pregunta de si no es ésta realmente una ventaja y no al revés, al despojarse obligatoriamente de los ornamentos refinados o extremadamente pretenciosos. Éste, denuncia, es el pecado en el que caen quienes escriben para un sector social: la punta de la pirámide, olvidándose de cuando fueron personas (quien opera como poeta y únicamente como poeta, dejando de ser hombre): «ningún poeta es exclusivamente poeta, sino que en cada uno de ellos existe también el no-poeta, el que ni canta ni ama el canto... ser hombre es algo más amplio que ser poeta» (CP: 33).

Para Gombrowicz, el poeta que escribe para poetas es una persona que no está asentada en la realidad, lo cual es lo contrario a lo que él aspira: «Esta impotencia ante

la realidad es lo que caracteriza desastrosamente el estilo y la actitud de los poetas. El hombre que huye de la realidad acaba perdiendo apoyos firmes y se convierte en un juguete a merced de los elementos» (CP: 34). Pero no afirma que sea inadecuado que la poesía sea inaccesible a cualquiera. Sólo que no debe dar la espalda a otros mundos. Gombrowicz siempre quiere recalcar la existencia de dualidades «este equilibrio a base de compensaciones y antinomias es el fundamento de todo buen estilo» (CP: 16).

Sus ataques tuvieron una repercusión en la época que originó cartas, artículos y publicaciones en general, de parte de algunos aludidos como Czeslaw Milosz, Lobodowski, Zarembina y el crítico Wit Tarnawski. En la revista *Kultura* se publicaron respuestas y contraargumentos a raíz del revuelo gombrowicziano. Se puede rescatar una opinión sobre la prensa por parte de Witold Gombrowicz en «El maldito empedreñecimiento» aparecido en *Kultura* número 7-8 de 1952:

Cuando de la poesía en verso se trata, la prensa (así lo sostengo) no es un órgano de la opinión pública, sino un instrumento de terror, un recurso que el fantasmal pedante, usa para llenar las cabezas anhelantes de vida con el cadáver de unos impulsos para siempre inhumados (CP: 53).

La prensa, sería así emparentada con lo maduro que está a punto de caducar, lo pedante, lo que no tiene que ver con la vida.

Sin embargo, quienes contestaron a las ideas de Gombrowicz lo hicieron apuntando en direcciones que eran alejadas a su visión. La mayoría creyó necesario distinguir entre buena y mala poesía, entre buenos y malos poetas, para que la crítica de Gombrowicz fuera pertinente; o también, ceñían el análisis gombrowicziano a una mera cuestión de anti esnobismo literario. Así, todos dejaron de lado el aspecto fundamental por el que Gombrowicz se esfuerza en «devolver al hombre la soberanía sobre sus propias creaciones», lo que le ocurre también con conceptos como la Madurez y la Forma, intentando que el hombre se emancipe de ella.

Gombrowicz se enfrentó a la crítica de su época, sobre todo de sus compatriotas. En el *Diario* dedica unas páginas a defenderse de un artículo de Straszewicz que versa sobre *Trans-Atlántico*. No es el único que interpretará esta novela como antipatriótica. Para Gombrowicz es justamente al revés, la literatura polaca para él debe ser diferente y tomar otra dirección a la que había seguido hasta ese momento. Distanciarse de la Patria, un concepto distinto de polonidad. A veces en el *Diario* adopta un tono inquisitivo y se atreve a juzgar, él también, a sus adversarios, para denunciar el

estatismo (aguas inmóviles de vuestro estanque) o la ineptitud (no se hizo la miel para la boca del asno). Incluso va más lejos y llega a atribuir a la crítica de su tiempo la culpa de que la literatura siga atrapada en un círculo vicioso de romanticismo entre señores mayores, que se obsequian mutuamente, como él dice, y que no buscan lo nuevo fuera de ellos:

La situación se ve agravada por el hecho de que a la crítica contemporánea le falta inteligencia o fuerza suficientes para superar la tarea más difícil: volver a las cuestiones elementales y siempre actuales que, sin embargo, parecen estar muertas entre nosotros debido a que ya son demasiado fáciles, demasiado sencillas. La crítica sólo es capaz de perfeccionar -perfeccionar hasta el absurdo- este mecanismo que hoy nos rige y por el cual surgen libros literariamente cada vez mejores. Estos señores nunca se atreverán a tocar el sistema en sí, cosa que además supera sus posibilidades (D: 148).

Y también propone un cambio para la crítica de vanguardia. Se pone en el lugar del crítico y alega que él transformaría el modo de ser de esta crítica; habla de una revisión apremiante y a lo largo del *Diario* retoma este tema argumentando las mismas ideas, siempre desde su posición provida/antiabstracción variando un poco las palabras sin alterar el contenido, pero veamos cómo unas doscientas páginas después vuelve sobre el tema de la tarea de la crítica de su tiempo de volver a lo elemental:

Si la crítica, sobre todo la de vanguardia, se vuelve ficticia, ampulosa, engañosa, es porque está suspendida en la abstracción, lejos de cualquier cuerpo concreto de carne y hueso; esos críticos están sumergidos en el arte, la cultura, la filosofía y otras generalidades por el estilo, en las que resulta muy fácil ahogar la realidad, y entonces, ¡a disfrutar tocan! Por tanto, la esencia del problema se reduce a romper con la abstracción y entrar en contacto con ese mundo concreto perdido; cuando el crítico se sienta un hombre que escribe sobre el hombre y para los hombres, cuando encuentre la Sociabilidad perdida, habrá conseguido una base sólida para más de una revisión apremiante (D: 493).

Podemos afirmar sin ánimo a equivocarnos que Gombrowicz es muy insistente en su postura, al haber sido malentendido tantas veces (lo que demostraba la deformación de la crítica y no la incapacidad de los críticos, según él⁵⁷), y no vacilará

⁵⁷ Si bien no vacilaría en llamarlos hipopótamos y zopencos, en un momento del *Diario*. Este Gombrowicz exhaltado vendría motivado tras el triunfo que consiguió posteriormente a la época del estreno de *El Matrimonio*, ahí tendría el rencor más a flor de piel hacia sus compatriotas y desde el exilio no dudaba en echarles la culpa de no haber podido disfrutar su éxito. Para él está cercano a la muerte y sus rivales, los críticos que lo humillaron, tuvieron la culpa de esta derrota: «Hicisteis lo que

en dejar en claro el verdadero papel de esta crítica, o el papel necesario que él considera que debería tener: una vuelta al individuo, una simplificación y sencillez pero teniendo en cuenta al autor y la personalidad de este autor, dejando de lado los problemas de estilo y las cuestiones de altura. E incluso llegar a colaborar entre ambos para sumergirse en los niveles más profundos de una obra sólo al final, previa comprensión de los elementos superficiales, siendo conscientes de no intentar ser demasiado profundos de primer plano.

pudisteis para fastidiarme la vida y en parte lo conseguisteis. Si no fuera por vuestra mezquindad, vuestra superficialidad, vuestra mediocridad, tal vez yo hubiese estado pasando hambre durante años en Argentina, y también otras humillaciones me hubiesen sido ahorradas. Os interpusisteis entre yo y el mundo, banda de infalibles maestros de escuela y periodistas, deformando, tergiversando, falseando los valores y las proporciones. Bien, al diablo con vosotros, ¡os lo perdono! Y no espero que ninguno balbucee hoy algo parecido a un tímido “perdón”, sé demasiado bien qué es lo que se puede esperar de unos pillos como vosotros.

Pero ¿cómo perdonaros el que hayáis logrado vencerme en mi victoria final sobre vosotros? Sí. Alegraos. Habéis ganado en vuestra derrota. Porque habéis hecho que mi éxito haya llegado demasiado tarde..., diez, veinte años demasiado tarde..., cuando ya estoy demasiado cerca de la muerte y ella contamina de derrota hasta mi triunfo...; ¿sabéis?, ya no soy lo suficientemente vigoroso para poder disfrutar de mi desquite. ¿Triunfo? ¿Megalómano? ¿Presumido? Pero si hasta de esto me habéis privado, no puedo gozar ni de mi ascensión ni de vuestra derrota, ¿cómo voy a perdonarlo?» (D: 483).

2.4 Intertextualidad y Gombrowicz

De importancia es el hecho de relacionar a Gombrowicz con escritores contemporáneos y de vanguardia. Lo haría incluso él mismo en el afán de legitimarse y darse promoción; con motivo de la aparición de *Ferdydurke* en Argentina, en medio de su campaña por la popularización de esta novela (movimiento conocido como «Operativo Bochinche»). Se relacionaría con Schulz y Witkiewicz como representantes de la vanguardia polaca, citando la crítica de Casimiro Czachowski. También conectaría su novela con la calidad de Kafka, Joyce y Proust y subrayaría su carácter experimental y combativo.

Hemos visto a lo largo de estas páginas cómo con Gombrowicz pasa lo mismo que con los autores más sustanciosos, de los que sacamos intertextualidad a cada paso que damos. Opera como tarea inconsciente del lector más entusiasta y tarea activa del escritor que se empeña en su faceta de citador al estilo de un Borges o un Vila Matas. No necesariamente son relaciones directas a manera de deudas u homenajes entre escritores, simplemente, reflejo del pensamiento de una época y conexiones o puntos en común entre personas que a priori no tendrían por qué coincidir a la hora de escribir pero que la casualidad nos descubre una sensibilidad afín, quizá fruto de una época, y que es digna de reseñarse. Sobre todo cuando vemos coincidencias entre Gombrowicz y escritores de los que se desmarcaría activa y visceralmente como Jorge Luis Borges. A continuación anotaremos las que más nos asaltan a la hora de investigar su diario (y que tienen relación con el resto de sus obras), y que no hemos tocado lo suficiente en anteriores capítulos.

2.4.1 Heliogábalo

Dominik Sulej en *Kosmos jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza* desarrolla interrelaciones entre Gombrowicz y autores de todo tipo, desde Hans Christian Andersen hasta Schopenhauer o Wittgenstein y centrándose exclusivamente en *Cosmos* para hacer sus múltiples comparaciones, que se lanzan hacia todas las direcciones posibles. Por ejemplo, rescatamos aquella conexión que traza con Antonin Artaud, por haberlo tenido presente también en este trabajo, y Sulej cita un fragmento de *Cosmos* en el que se vincula a un proteiforme Leon con el personaje de Heliogábalo: «Ni una pizca de bondad: un fauno, César, Baco, Heliogábalo, Atila. Después apareció una sonrisa bonachona desde atrás de los *pince-nez*» (C: 158).

Aquí aparece expresamente mencionado el funesto personaje del que también hablaría Artaud en *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Sulej lo pone en relación con el personaje del viejo Wojtiek en función del carácter de monoteísmo mágico que entraña el príncipe y sumo sacerdote sirio, más tarde emperador romano, ya que todos los mitos se fundamentan en aquel carácter legendario y problemático del nombre, como sucede con estos personajes, y anota la relevancia de la elección del nombre de dicho emperador, que es totalmente voluntaria. Para Sulej esto ocurriría también a la hora de perfilar al personaje de Leon y en la multiplicidad de los nombres que le da el personaje de Witold en la novela, señalando su cualidad de «cerdo» también: «Es usted un cochino cerdo», repetición de Witold insistente hacia León, «cochino miserable» (C: 169), cuando lo descubre en sus bembergüerías y como urdidor de todas las cadenas de significantes.

Indagando en la obra de Artaud, encontramos que, además de la grosería, que lo llevaría a nivel de «cerdo», también podríamos anotar un rasgo que se presenta en ambos personajes y es que Heliogábalo es un emperador de rebeldía absoluta, que podría considerarse como loco, pero no lo es a los ojos de Artaud, quien lo ve como anarquista (Artaud, 2001: 116):

Por otra parte es fácil culpar a la locura y a la juventud por todo aquello que, en el caso de Heliogábalo, no es más que el rebajamiento sistemático de un orden, y responde a un deseo de desmoralización concertada.

En Heliogábalo veo no a un loco, sino a un insurrecto.

1. Contra la anarquía politeísta romana;
2. Contra la monarquía romana, por la que se hizo encular.

Pero en él, ambas rebeldías, ambas insurrecciones se mezclan, dirigen toda su conducta, dominan todas sus acciones, hasta las más ínfimas, durante su reinado de cuatro años.

Su insurrección es sistemática y sutil, y primero la ejerce contra sí mismo.

Por su parte, Leon es un rebelde que finge estar loco para poder armar todo según su propio cosmos, llegando incluso a empujar a los demás a sus celebraciones obscenas (la fiesta conmemorativa de su primer espasmo):

-Con toda seguridad usted me considera un poco chiflado.

-Un poco.

-Muy bien, considéreme así, eso facilita las cosas. También yo juego un poco a estar loco, para facilitar las cosas. Si no me las facilitara todo se me volvería demasiado complicado (C: 180).

Pero no logra esconder del todo su astucia:

Sin olvidar que aumentaban nuevamente mis sospechas de que fuera él quien estuviera tras el asunto del gorrión y el palito... ¡Cuántas veces me había dicho que era absurdo! Sin embargo, había en él algo, su rostro calvo y acantarado con el *pince-nez* se crispaba en una mueca dolorosa, pero también ávida. La suya, sin duda alguna, era una avidez astuta... (C: 129).

No es de extrañar que Leon represente parte de esa ideología gombrowicziana, por la que se unen en una adicción por amar lo ínfimo, por concatenar símbolos en una propia fiesta pagana, sacrificios de por medio, como el del gorrión, que los recibiría en la entrada de la casa. Ambos personajes, el de Witold y Leon, están unidos en este ritual de actos encadenados:

... 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... (C: 183).

Y extraña brujería, o no es la forma de hablar de Leon, a veces, como conjuros, y la suya una misa⁵⁸ en la que hace partícipes a quienes él, y solo él, admita como mistagogos en el arte de microscopiar (C: 175):

Por eso mismo y después de comprobar que es usted una persona digna de confianza, de acuerdo con el decreto b... b... inciso 12,137 queda usted admitido a mi diaria ceremonia bembergante, estrictamente confidencial, a mi bergceremonia con flores y perfume.

Artaud encontraría en el personaje aparentemente monstruoso un gran rebelde y un ser inteligente que se enfrenta a los objetos, como ocurre con Leon y sus particulares técnicas (2001: 99):

En una vida cuya cronología es imposible, pero en la que los historiadores que continuamente cuentan sus crueldades sin fijarles una fecha, ven un monstruo, yo veo una naturaleza de una plasticidad prodigiosa, que siente la anarquía de los hechos y se subleva contra ellos. Yo veo en Heliogábalo una inteligencia vibrante que de cada objeto y de cada encuentro de objetos extrae una idea.

Artaud, también, pone de manifiesto en esta obra suya una idea poética que va ligada a la contradicción y multiplicidad, que tanto nos remite a Gombrowicz (2001: 98): «En toda poesía hay una contradicción esencial. La poesía es la multiplicidad triturada y que despide llamas. Y la poesía, que restablece el orden, resucita primero el desorden». Así nace el cosmos del caos.

Y, finalmente, encontramos también en Artaud y esta obra suya la lucha de opuestos que suele representar Gombrowicz en sus famosos duelos (2001: 120):

Un extraño ritmo interviene en la crueldad de Heliogábalo; este iniciado todo lo hace con arte y en forma doble. Quiero decir todo en dos planos. Cada uno de sus gestos tiene dos filos:

Orden, Desorden,
Unidad, Anarquía,
Poesía, Disonancia,
Ritmo, Discordancia,

⁵⁸ «Celebraba una especie de letanía, de ceremonia religiosa, como si dijera: “¡Mirad con cuánta atención me entrego a la desatención!”...» (C: 211).

Grandeza, Puerilidad,
Generosidad, Crueldad.

2.4.2 Gombrowicz y *Doce sillas* de Ilya Ilf y Eugenio Petrov

La obra de Ilf y Petrov, *Doce sillas*, es de 1927, diez años anterior a *Ferdydurke* y ya menciona a Filidor, más concretamente, la defensa de Filidor, en un juego de ajedrez. Es importante mencionar el motivo del ajedrez en el área intertextual, ya que Witold Gombrowicz era un amante de este juego de mesa y Filidor hace referencia al autor del *Analyse du jeu des échecs*, cuyo nombre completo sería François André Danican Philidor.

La alusión de la que hablamos va en una doble dirección: la imagen de Filidor aparece en el capítulo «Torneo interplanetario del ajedrez» dentro de la obra *Doce sillas*. El pícaro protagonista, Ostap Bender, juega un partido simultáneo de treinta turnos, mostrándose como maestro del ajedrez y asombrando a todos sus adversarios. Ahí es cuando emplea la defensa de Filidor. Al final todos se enteran de que es un impostor y llaman a la policía, Bender huyendo y los demás persiguiéndole. El tema del seguimiento o persecución también está en la historia de Filidor y anti-Filidor, un seguimiento mutuo.

También podemos anotar la coincidencia de que en el capítulo XX del *Becerro de Oro*, Ostap Bender escucha la música de las esferas, canta sobre Argentina y baila un tango de provincia. O cómo Gombrowicz es un combinador en el sentido que muestra en *Cosmos*, por ejemplo, al unir cadenas de significados, al mezclar símbolos, interrelacionar unos objetos con otros, incluso personas y acciones. En el caso de las bocas, por ejemplo (que más tarde relacionaría con los colgamientos, porque siempre puede hacerse más grande la cadena de combinaciones): «también ella podía ser así a pesar de su órgano bucal y sus éxtasis, ya que todo es posible siempre y la justificación de una combinación se podría encontrar siempre en millares de motivos ocasionales...» (C: 201-202). El personaje de Bender también es considerado un *wielki kombinator* (gran combinador) porque organiza esquemas complicados, aunque para sacar provecho propio.

2.4.3 La metaliteratura de Jorge Luis Borges y James Joyce

En *Gombrowicz, Polish modernism and subversion of Form* encontramos una relación en este triángulo de autores, que coinciden en una nueva estética que llamaría el autor Neo barroco, por no significar una incursión o transposición del barroco en las vanguardias, pero sí un tipo de estética que recordaría a la del Barroco:

The proliferation of complex systems constructed out of disjunctive series within modern aesthetic practices, including the work of Gombrowicz is, for Deleuze, a transformation of the folding that characterizes baroque aesthetics: «It is a chaosmos of the type found in Joyce, but also in... Borges or Gombrowicz» (2010: 81).

Es conocida la posición de Gombrowicz con respecto a Borges. A la inversa, la posición de Borges respecto a Gombrowicz es recogida por Rita Gombrowicz en *Gombrowicz en Argentina*⁵⁹. Aquí, la viuda del autor relata cómo se produce la entrevista con un Borges enfermo, en su casa, que afirma haber visto a Gombrowicz solamente una o dos veces. Afirma, además, no haber leído nunca nada de él y se muestra completamente desinteresado (2004: 72):

Mientras Gombrowicz nunca dejó de «ocuparse» de Borges, en sus conversaciones, en sus escritos (en *Testamento*, en su *Diario*, inspirándose incluso en él para un personaje de *Trans-Atlántico*), mientras él había leído la obra de Borges y

⁵⁹ Y también en *Gombrowicz en Europe*, en el cual incluye la opinión de un amigo de Gombrowicz, Héctor Bianciotti, para quien existían afinidades entre el famoso escritor argentino y el polaco (Gombrowicz, Rita, 1988: 124): «Je voudrais enfin faire un rapprochement entre un passage d'un texte de Borges intitulé *Borges et moi* et la fin de *Testament* de Gombrowicz. Ils parlent d'eux-mêmes face à leur vie et à leur art. Et on voit que, pour ce qui touche à l'essentiel, ils ont une attitude semblable. Borges écrit, parlant de lui-même: "Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et je suis passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j' imagine autre chose. De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre. Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page". Et Gombrowicz dit: "Arriverai-je encore une fois à me révolter contre lui, contre Gombrowicz? Je n'en suis sûr du tout. J'ai mijoté diverses ruses qui me permettraient de me dégager de cette tyrannie, mais l'âge et la maladie m'ont fait perdre mes moyens. Se débarrasser de Gombrowicz, le compromettre, le détruire, voilà certes qui serait vivifiant... Mais il n'est rien de plus ardu que de lutter contre sa propre carapace. (...) Mais me révolter? Mais comment? Moi? Serviteur?"». Y en el artículo de Tamara Kamenszain «Los que conocieron a Gombrowicz» vemos el testimonio de un Borges que llama a Gombrowicz «histrión» y que afirma con desdén no haber podido leer *Ferdynurke* con un aparente aburrimiento: «Empecé a leer *Ferdynurke*, pero al cabo de diez minutos de lectura me sentí con ganas de leer otros libros. Quizás lo mejor de la literatura moderna sea eso, que –por virtud o por carencia- nos lleva a querer leer a los clásicos...».

admiraba alguno de sus cuentos, como «La muerte y la brújula», Borges, por el contrario, siempre ignoró la obra de Gombrowicz y mantuvo silencio sobre él.

Es así, pues, que Gombrowicz dejó recogidas sus impresiones sobre este autor, que difería tanto en su idea de lo que consideraba como prioritario: no un estilismo, sino un sentir, una pulsión que latiera de imaginación y no una imaginación que parezca rezumar decorados (D: 481):

El más original y el más autónomo escritor argentino, Borges, escribe en un español perfecto y elegante, es un estilista en el sentido literario (no en el sentido de la solución espiritual), practica ante todo la literatura sobre la literatura, la escritura sobre los libros, y si a veces abandona a la imaginación pura, ésta se lo lleva muy lejos de la vida, a la esfera de una metafísica retorcida, de una composición de bellos jeroglíficos y de una escolástica hecha de metáforas.

Junto con las diferencias que percibe entre ambos, también deja a relucir la paradoja que representa para él el hecho de que a Borges se le tenga mejor ponderado por ser un valor nacional (D: 554). Que el inconsciente colectivo valore más un nosotros, una fuerza americana invisible, ya que Gombrowicz representa todo lo contrario, o quiere emancipar al individuo, hablar desde el yo, partir desde uno mismo y dejar fuera cualquier sentimiento de pertenencia colectiva nacional, pensamiento que también aplicaría al sentimiento nacional polaco.

Las perlas con las que decoraría y describiría lo que significaba para él la literatura borgiana serían «literatura para literatos» (D: 670), «inteligencia inteligentemente inteligente» (D: 670) o «que no ve nada aparte de sus propias combinaciones cerebrales» (D: 671); muy parecido a lo que afirmaría sobre la estirpe de Joyce:

¡Maldita sea la descendencia de Joyce! Malditos sean aquellos que, como él, poquito a poco, impasiblemente, cultivan la literatura para la literatura, una literatura sublimada, esotérica, apoyada en un grupo de iniciados, ¡mientras que yo me aburro, agonizo, me consumo! (D: 748).

Pero todo esto iría dirigido hacia el concepto de literatura de élite, no hacia la obra de estos autores:

Oh, pero no es Borges quien me irrita, con él y con su obra yo llegaría a entenderme de alguna manera cara a cara..., lo que me irrita son los borgianos, ese ejército de estetas, cinceladores, expertos, iniciados, relojeros, metafísicos, sabihondos, sibaritas... ¡Este artista puro tiene la desagradable capacidad de movilizar en torno suyo todo aquello que hay de más mediocre y castrado! (D: 671).

Sin embargo, no es difícil hallar coincidencias entre estos autores, que rivalizarían en estilos (para Gombrowicz, los de Borges poco originales, caminos trillados pero de platos para sibaritas y los de Joyce abstrusos y demasiado elevados) pero que se hermanarían en algunas ideas, lo que tienen en común de ritual, simbolismo y auto auscultación. Por ejemplo, con Borges llegaría al punto de conexión en el que un fragmento de *Cosmos* presentaría una paráfrasis simplificada del cuento Biblioteca Babel del autor argentino. El fragmento de *Cosmos* es el siguiente: «¡Qué abrumadora abundancia de asociaciones, relaciones...! Cuántas frases pueden formarse con las veinticuatro letras del alfabeto? ¿Cuántos significados podrían extraerse de esos cientos de yerbajos, terrones y pequeños detalles?» (C: 47). A continuación señala su fatiga al verse azotado por el pensamiento de la posibilidad de combinaciones, como hemos mencionado que es en esta novela, un dilema fundamental. En el cuento de Borges también lo es:

El número de símbolos ortográficos es veinticinco. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca. Resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. (...) (Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros. La equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz).⁶⁰

Y esta naturaleza informe y caótica a la que Borges hace mención comparte rasgos con el desorden del que surge el *Cosmos* de Gombrowicz y al que se empeña en describir en toda la novela. La biblioteca que describe el argentino es no solo inconmensurable, sino también irracional, aparentemente incoherente y delirante. Se

⁶⁰ Para el cuento de Borges Biblioteca Babel: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/babel.pdf>

afirma que las palabras en sus combinaciones pueden encerrar cualquier sentido, incluso el opuesto a ellas mismas. La complejidad del lenguaje en su rasgo combinatorio queda reflejada en la obra de Gombrowicz y muy claramente en la que mencionamos, gracias al personaje de León en batalla secreta con el protagonista y a la cadena de asociaciones de los símbolos que se emancipan de sus palabras. Dice Borges en este cuento y nos sigue pareciendo una reinterpretación de la inquietud gombrowicziana:

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de «la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros. Que todo lo afirman, lo niegan. Lo confunden como una divinidad que delira». [...]

No puedo combinar unos caracteres dhcmrichtdj que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, también su refutación. (Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?).

Así, concluimos que se pueden encontrar puntos de conexión entre Borges y Gombrowicz y no es una tarea poco común: Nicolás Hochman en el artículo «La borgeana identidad de Gombrowicz» ya se encarga de hacer una conexión entre ambos, situando a Gombrowicz en aquel grupo de autores que no se rigen por los movimientos culturales de las grandes corrientes, como rescataba Borges hablando de verdadera literatura. Una literatura libre, la de los escritores que no se adaptaban del todo a una literatura local y en el caso de Gombrowicz, incluso tampoco a la lengua.

Por otro lado, con James Joyce comparte algunos temas tan concretos que resulta curioso, por ejemplo en *Cosmos* utiliza el símbolo de la tetera como objeto cargado de erotismo, al igual que en el *Ulises* de Joyce que se emplea de la siguiente forma:

BLOOM (Bajando significativamente la voz.) Confieso que estoy hecho una tetera de curiosidad por saber si cierta cosa persona es actualmente una teterita.

LA SEÑORA BREEN (Tirándose a fondo.) ¡Tremenda tetera! La tetera de Londres y me siento toda yo convertida en una tetera. (Se frotan ambos costado contra costado.) Después de los juegos de misterio del salón y los triquitraques del árbol nos sentamos en la otomana de la escalera. Debajo del muérdago. Soledad de dos en compañía⁶¹.

En *Cosmos* se menciona por primera vez en el momento en que el prometido de Lena le ofrece o muestra una tetera. Todo esto lo ve el protagonista desde afuera, espiándolos, y tiene un sentido dramático de erotismo entre la persona que ama y otro hombre, lo cual afecta a Witold. El hecho de la exhibición de esa tetera llevará incluso a que el despechado asesine al gato de su amada. En la película de Zulawski también es retratada la imagen de la tetera como símbolo que aparecerá una y otra vez, al igual que en la novela, pero al ser tan sólo una tetera parecerá un objeto aleatorio puesto por capricho y enfocado más de la cuenta. Nada más alejado de la intención del autor:

Y por fin vi.

Quedé aniquilado.

Él le enseñaba una tetera.

Una tetera.

Ella estaba sentada en una silla, junto a la mesa, con una toalla de baño sobre los hombros a guisa de chal. Él estaba de pie, en camiseta y le. Mostraba una tetera que tenía en la mano. Ella miró la tetera. Dijo algo. Él respondió.

Una tetera.

Estaba preparado para todo. Para todo menos para ver una tetera (C: 91).

Y algunos fragmentos del *Diario* recuerdan a los momentos frente al mar que hay en el *Ulises* de James Joyce:

En la avenida Costanera, con la mirada fija en las olas que, convertidas en espuma blanca, eran arrojadas con obstinada furia por encima del parapeto de piedra

⁶¹ Resulta curioso comprobar cómo en la traducción de J.M Valverde está completamente suprimido el símbolo de la tetera (ver página 513 del *Ulises* de Editorial Lumen). Podemos encontrar una traducción en la que se conserva esta imagen aquí:
https://issuu.com/guimo55/docs/libro_no._747._ulises._joyce__james

que bordea la orilla, evocaba yo, el Gombrowicz de hoy, a aquel lejano antepasado mío joven, tembloroso e indefenso (D: 117).

¡Pobre, pobre muchacho! ¿Por qué no estuve entonces a tu lado, por qué no pude entrar en aquel salón y ponerme justo detrás tuyo (sic) para que te sintieras completado por el futuro sentido de tu vida? Pero yo –tu realización- estuve –estoy- a mil millas, a muchos años de distancia de ti, y estaba –estoy- sentado aquí, en esta orilla americana, tan amargamente retrasado..., con la mirada fija en el agua que brota por encima del parapeto de piedra, colmado por la distancia del viento que llega a toda velocidad de la zona polar (D: 118).

Estos fragmentos en particular recuerdan a Leopold Bloom frente al mar en sus cavilaciones (y de paso, al poema *Adolescente* de Szymborska): «Mi juventud. Nunca más. Llega sólo una vez». Se funden con las cavilaciones de Stephen Dedalus, hijo espiritual de Bloom, su otro yo, también frente al mar (Joyce, 1976: 108-110):

¿Has visto últimamente a tu hermano Stephen el artista? ¿No? ¿Seguro que no está en Strasburg Terrace con tía Sally? ¿No podría picar un poquito más alto que eso, eh? Y y y y dinos, Stephen, ¿Cómo está el tío Simón? [...]

Primo Stephen, nunca serás santo. Isla de santos. Eras terriblemente piadoso, ¿no es verdad? Rezabas a la Santísima Virgen para no tener la nariz roja. Rezabas al diablo en Serpentine Avenue para que la viuda regordeta de delante de ti se levantara un poco más las faldas, en la calle mojada. [...]

Leyendo dos páginas a cada vez de siete libros cada noche, ¿eh? Yo era joven. Te hacías reverencias a ti mismo en el espejo, adelantándote al aplauso seriamente, con cara impresionante. ¡Hurra por el condenado idiota! ¡Hurra! Nadie lo ha visto: no se lo digas a nadie. Libros que ibas a escribir con letras por títulos. [...]

Recriminaciones de Stephen Dedalus a sí mismo frente a la orilla del mar de Sandymount. Pero es en otro fragmento del *Diario* de Gombrowicz en el que vemos a Stephen Dedalus paseando por la orilla con perro incluido como en el capítulo original del *Ulises*, pero interpretado por Gombrowicz (D: 178-179):

Camino a lo largo de la playa por el límite de la espuma y busco en mí mismo un sentimiento apropiado [...] ¿Sentir la eternidad? ¿O tal vez la muerte? ¿Descubrir a Dios en todo esto? [...] De manera que sigo caminando por el mismo borde de la línea espumosa, cabizbajo, con la vista clavada en la arena, escuchando. El eterno proceso...

[...] ¿Por qué no puedes permitirte un simple pensamiento sobre la eternidad, la naturaleza o Dios? ¿Por qué te esfuerzas perseguir algo nuevo, jamás visto y sorprendente..., incluso aquí en la orilla por donde pasea el perro?

Resulta interesante ver cómo el polaco no quiere ser «poco original» al reflexionar sobre lo trascendente frente al mar, pero recuerda toda esta escena a la de Joyce, ya que ahí se intercalan también pensamientos de vida, muerte, reencarnación (metempsicosis) junto con pensamientos cotidianos y regresivos, todo en forma digresiva.

2.4.4 Alfred Jarry (Ubu Rey)

«¡La ridiculez de Alfred Jarry! Para vengarse de Dios, pidió un palillo y murió hurgándose los dientes» (D: 510).

En la época de Alfred Jarry era el teatro realista-naturalista el que imperaba en la escena, él fue quien se dispuso a romper con este tipo de tendencia, pero manteniendo una ilusión de realidad hacia el público, es decir, partiendo de la idea dramática de que el escenario sirva como un espejo en el que el público vea su imagen deformada con todos sus defectos. Era una época, pues, de ruptura, en la que se hacía urgente una emergencia de teatro nuevo, como el de su contemporáneo y compatriota, también, Stéphane Mallarmé, quien distinguía entre vida real y teatro apuntando que todo personaje dramático era una abstracción. Se hacía patente que el teatro realista no desarrollaba las potencialidades del artista y la totalidad de su capacidad creativa.

Es normal, pues, que en el momento de la eclosión gombrowicziana en París, su crítica lo relacionara inmediatamente con Alfred Jarry. Sin embargo, es evidente que hay muchas diferencias entre ambos autores, siendo una de las principales el hecho de que la teoría teatral de Jarry dividía a su público en dos sectores: la élite y el vulgo, y aspiraba a llegar al elevado, que pudiera entender todos los entresijos de su obra. Por el contrario, Gombrowicz no hace este tipo de distinciones y su afán es ser lo más sencillo posible, aunque dentro uno encuentre también los mensajes que harían que sus textos tengan toda esa teatralidad-capacidad de ser interpretados. Otra diferencia fundamental es el hecho de que Alfred Jarry fuera un teórico del teatro, con sus análisis sobre el público espectador y el escenario, llegando a hacer una teoría de las luces, detalles sobre los decorados, etc, en su obra *De l'inutilité du théâtre au théâtre*. Witold Gombrowicz no era propiamente un autor teatral (aunque lo fuera en espíritu) ni mucho menos un teórico del teatro, ni siquiera asistía a representaciones teatrales.

Ubu Rey representó un hito en la historia del teatro contemporáneo, llevando a escena algo nunca visto, polémico y bordando lo soez. La gente reaccionó muy favorablemente, hay quien dice que se adelantó a las vanguardias y al absurdo (lo que dicen también del polaco en ocasiones), de hecho, tuvo seguidores en las filas simbolistas y surrealistas, por ejemplo, el anterior citado Mallarmé y la gente del grupo de patafísicos. *Ubu Rey* va más allá de un juego de colegiales, aparentemente una teoría sarcástica, pero que trasciende hacia toda una filosofía y escuela. Lo que ocurre con el

personaje Ubú (y esto sí que se distingue de Gombrowicz) es que tomó posesión de Jarry y no al revés. Pero hay muchos puntos en común entre esta pieza fundacional y la obra teatral de Witold Gombrowicz.

Besnier en *Alfred Jarry* (1990: 104) señala que «Ubú es un arma que compromete e infantiliza al interlocutor». Y no sólo eso, también añade que toda la obra de Jarry remite a la infancia, al deseo de volver a ella y califica páginas suyas de «visiones infantiles recuperadas». Lo cual nos remite al tema de la inmadurez gombrowicziana y a su decantamiento por el espíritu joven, por la filiatria, por la ruptura con lo clásico: y en esto Jarry es consecuente también. En *L'Amour absolu* Jarry diría con respecto a los sueños de la infancia (1952: 23): «No tiene más prisión que la caja del cráneo y sólo es un hombre que sueña sentado cerca de la lámpara». Este juego de sombras y lo onírico está muy presente en Gombrowicz.

Siguiendo con las semejanzas entre los autores veríamos que ambos fueron incomprendidos por Borges, o más bien, en el caso de Jarry consideraría su escritura como «payasadas», mientras que hacia Gombrowicz se trataría más bien de una indiferencia. El juego de palabras es otro punto en común, la famosa «mierdra» de Jarry equivaldría a los juegos de sonoridad de Gombrowicz; las máscaras es otro rasgo principal. La acción de *Ubu Rey* se sitúa en Polonia, «es decir, en ninguna parte» añade Jarry, dejando ver a esa Nación como estado vacío, neutro, atemporal. La excrecencia forma parte importante de *Ubu Rey*, llevando a un planteamiento de lo abyecto, al cual en el teatro de Gombrowicz se llega por otras vías; es una abyección que más tendría que ver por la atracción hacia lo torcido, como confesaba Gombrowicz a Dominique de Roux diciendo que se sentía un ser anormal: «¿De dónde podía pues prevenir esa laxitud interior que hacía de mi, muchacho más bien alegre, un monstruo extraño, atraído por todas las deformidades, por todas las aberraciones de la existencia?» (T: 38).

Ubu Rey tiene clara influencia shakespeareana como en las obras dramáticas de Gombrowicz, por ejemplo, en *El Casamiento* reconocemos un *Hamlet* y en *Ubu Rey* sería *Macbeth* la pieza inspiradora. Es el teatro de Alfred Jarry un teatro corporal, cárnico, material, físico. En esto concuerda con la idea gombrowicziana de preponderar las formas más primitivas a las elevadas. Es por ello que ambos teatros, de gran vigor, mantienen su actualidad, a pesar de la premonición de Jarry en «Cuestiones de teatro» integradas en los *Apéndices a Ubu rey* cuando dice: «Entonces levantarán la voz nuevos jóvenes que nos encontrarán muy anticuados y que compondrán baladas en las que

abominarán de nosotros». Definitivamente, la atemporalidad de ambos tipos de teatro ha hecho que sigan en contacto con las nuevas generaciones.

Si hablamos de la diferencia fundamental en la forma de este teatro consideraríamos el uso de la farsa en Jarry que se presta para distinguir personajes estereotipados y grotescos que funcionan muy bien si se trabajan con guiñoles o títeres. En el caso de Gombrowicz si alguna vez presta intrigas venidas de la farsa es para inscribirlo en un contexto más tradicional y a partir de ahí justificar la caída, romper con ello como habla Glowinski en *Gombrowicz ou la parodie constructive*.

2.4.5 Virgilio Piñera

«Ionesco se acercaba a las costas cubanas y sólo de verlas, dijo: Aquí no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...» Virgilio Piñera
(Zalacaín, 1985: 70).

«Cena en el Crillón con Rodríguez Feo. También estaban presentes Virgilio y Humberto. Rodríguez Feo es redactor de una buena revista literaria mensual, *El Ciclón*, de la Habana. Está de visita. Todos son cubanos. ¡Una especie bien extraña! Son inteligentes y siempre están al día, sólo que no están hechos de arcilla, sino de agua. Una fluidez móvil, centelleante y escurridiza» (D: 304).

Ciertamente, existen pruebas suficientes para pensar que Virgilio Piñera fue un adelantado con respecto al teatro del absurdo, no sólo hispanoamericano, sino en general, ya que iniciaría sus tintes absurdistas en los años cuarenta, veinte años antes de que estuviera más popularizado el género. De hecho, *Falsa alarma* fue escrita mucho antes de que se publicara *La cantante calva* de Ionesco y *Electra* estaba escrita antes que *Las moscas* de Sartre, según manifiesta el propio Piñera (Zalacaín, 1985: 61).

Si bien *Electra Garrigó* no cuenta con esos primeros rasgos absurdistas, sí que expone el dilema del sueño y la realidad con sus dobles y técnicas de espejos, que tanto gustan al polaco Witold Gombrowicz (Espinosa Domínguez, 1992: 153):

ELECTRA. (Volviéndose hacia el público, aplaudiendo.) ¡Bravo, bravo!
¡Clitemnestra Pla acaba de morir!

CLITEMNESTRA. (También se vuelve hacia el público. Pausa. Llega junto a Electra.) Si, mediante un doble. En tanto, que esa Clitemnestra se mantiene rígida, mira a ésta que se mueve y circula como una corriente de aire amenazadora.

ELECTRA. Bato palmas por la que muere en escena. La otra morirá en el momento oportuno.

De hecho, las camaristas negras (emulando a las sombras) que aparecen en la obra no hacen sino desdoblar a los personajes en cuatro, realizando distintas acciones que sitúan la temporalidad fuera de la situación de la obra, jugando como presagio o realidades alternas. Se difumina el contorno de la realidad a través de unas columnas y

de la incapacidad de movimiento que paraliza a Clitemnestra ¿Por qué no avanzo?, se pregunta, al igual que ocurre en los sueños.

También está presente el enfrentamiento del hijo hacia el padre en una de las formas que recuerda a la insumisión a la que llama Gombrowicz, la revuelta de la juventud (Espinosa, 1992: 145):

AGAMENÓN. ¿Y la voz de la sangre?

ELECTRA. Frases, nada más que frases. Al final deberé oponer mi sangre a la tuya. Mi sangre es asunto mío.

AGAMENÓN. Electra Garrigó: te repito que estás blasfemando. De mi sangre saliste y a mi sangre tienes que volver.

ELECTRA. Yo tengo el valor.

AGAMENÓN. Sería inútil. Te hemos dado una educación cristiana. Además, quieres más a tu padre que a tus teorías.

ELECTRA. No seas tan confiado. Se puede cambiar. A veces siento que mi sangre corre más que la tuya. Entonces...

Además, creemos ver un símbolo afín a lo que combatiría Gombrowicz, Agamenón como el gallo viejo que nadie quiere recuerda a la madurez impuesta de la que el hijo, parricida, debe desembarazarse. También las descripciones de un «muy hermoso Orestes» recuerdan a las de Gombrowicz cuando idealiza a los jóvenes y sus bellezas, por ejemplo en *Trans-Atlántico* o *Pornografía*. O la unión de un chico y una chica, ambos jóvenes, en el crimen, como ocurre en *Pornografía* cuando la belleza se une en la pulsión mortal, mientras aplastan un gusano, por ejemplo. Incluso el pez como símbolo de desdicha y muerte cuando es servido en la mesa, recuerda al final de *Yvonne* (Espinosa, 1992: 148):

AGAMENÓN. Escucha, Clitemnestra Pla: ¿qué piensas que sea el destino, el pez o el anzuelo?

CLITEMNESTRA. (Pensativa.) Pienso que es el anzuelo.

AGAMENÓN. ¡Mortal error! Es el pez.

(...)

ELECTRA. Cuando el pez surja del agua, serás devorado por él o lo verás servido en tu mesa.

La obra de Virgilio Piñera puede ser comparable a la del polaco porque tiene elementos afines y es de destacar que convivieran en el período argentino de ambos⁶², que fueran amigos de camaradería y de ajedrez y que Gombrowicz confiara en el cubano para llevar la dirección de la traducción/reescritura de *Ferdydurke*. Este episodio es ampliamente conocido y comentado en diversas fuentes, lo curioso es que también a Virgilio Piñera se le emparentara o quisiera emparentar con el tipo de teatro al que Gombrowicz también lo relacionarían. Lo que sí es indudable es que guardaban semejanzas debido a las inquietudes de la época y hasta paralelismos en sus técnicas de «avanzada»: de Virgilio Piñera también se dirá que estaba en «un legítimo lugar de avanzada» (Espinosa, 1992: 133):

Afortunadamente, hoy podemos apelar a conceptos (intertextualidad, cruce de normas y estratos culturales diversos) que (...) colocarían al autor en un legítimo lugar de avanzada no sólo con respecto a la modernidad en el teatro de América Latina, sino a ciertas anticipaciones de lo posmoderno.

Por este tipo de rasgos formales, a Witold Gombrowicz también se le vería como un precursor de lo posmoderno, como hemos visto y como tratan los autores en *Gombrowicz's grimaces*.

La primera obra plenamente absurdista de Virgilio Piñera es *Falsa alarma* escrita en 1948. En ella se da la escisión del individuo que pierde contacto con la realidad, dando lugar a una ilogicidad en las situaciones y el diálogo. También encontramos rasgos absurdistas en otras obras de Piñera, como *El flaco y el gordo* y *Siempre se olvida algo*, ambas posteriores. En esta última es de resaltar una característica particular que también está presente en las obras gombrowiczianas, los juegos de opuestos. Lina y la señora Camacho, personajes de la citada obra de Piñera, representan una el olvido y otra el anti-olvido. Esto no podría pasarse por alto para un estudioso de Gombrowicz que ha visto en los duelos de contrarios ese motivo recurrente que al polaco fascinaría, por ejemplo en *Ferdydurke* y sus luchas de síntesis/análisis

⁶² De hecho, escritores como Severo Sarduy asegurarían que «Piñera era un autor cubano y a la vez argentino, por la influencia que recibió de ese otro autor argentino, Gombrowicz, y por su larga estadía en Buenos Aires». En *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja* cuando se habla de su etapa argentina, se parte en ese capítulo «Donde empezó Buenos Aires» a tratarlo de forma inalienable a la figura del escritor polaco, y luego al final también lo pone en relación a Borges, etc; pero destaca la importancia de la traducción y corrección de *Ferdydurke* por encima, incluso, de los propios cuentos del cubano. Dice con respecto a *Ferdydurke*: «...y esta novela fue la cifra mayor de la estancia porteña de ambos escritores» (Pérez: 97).

mediante personajes que representan cada polo. Así funcionan, también, estos dos personajes en *Siempre se olvida algo*.

Dos viejos pánicos representa el ejemplo máximo de teatro del absurdo dentro de la obra de Virgilio Piñera. En ella, dos personajes, Tabo y Tota, nos recuerdan a sus sosías Vladimir y Estragón, en una situación exasperante de enfrentamiento hacia algo tan abstracto como el miedo (paralela a la situación de espera en los personajes beckettianos). La pieza se despliega de tal forma que vemos un círculo, un juego que puede ser ad infinitum igual que en el caso de los que esperaban y siguen esperando hasta hoy. También, Tabo y Tota viven encerrados como los personajes que en Beckett van reduciéndose hasta la inmovilidad máxima, hasta la descomposición en despojos de ser. Aquí, lo paralizador es el miedo y la reflexión en torno a la muerte no se dejará atrás tampoco. Lo aparentemente lúdico unido a lo mortal es el punto tragicómico que sólo se escampa a sus anchas en este tipo de teatro. La incomunicación, la incapacidad para salvarse, los juegos estériles, son elementos comunes.

Es el humor de corte existencialista aquel que recorre las obras del polaco y el cubano por igual y que trazaría paralelismos más resaltantes entre ambas obras. Lo que sí es de diferenciar es que para Piñera lo cubano no está desvinculado de su obra, recalcando este humor como rasgo consustancial a su nacionalismo:

El teatro absurdo de Piñera es una manifestación del carácter y de la realidad cubana. El ser trágico y cómico al mismo tiempo es característico del teatro del absurdo y también es rasgo congénito del pueblo cubano; según apunta Piñera: «Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez» (Zalacaín, 1985: 70).

Gombrowicz se desapegaría de cualquier noción nacional o elemento nativo. Su impronta sería reconocible por ser él el regenerador de su estilo y no llevar aparejados rasgos patrios identificables asociados a su escritura.

En el *Diario* vemos cómo Gombrowicz pone en boca de Virgilio Piñera un argumento suyo, de desprecio ante lo caduco, estirado y alto (y viejo), frente a la América joven y novedosa. Así mismo, ve en su amigo cubano, un escritor que escribe como él defendería siempre, desde el yo más íntimo (D: 108):

Virgilio Piñera (escritor cubano): -¡Vosotros los europeos no nos tenéis ninguna consideración! No habéis creído jamás, ni por un momento, que aquí pueda nacer una literatura. ¡Vuestro escepticismo en relación con América es absoluto e ilimitado! ¡Inamovible! Está oculto tras la máscara de la hipocresía, que es una clase de desprecio

aún más mortífera. En este desprecio hay algo despiadado. ¡Desgraciadamente nosotros no sabemos responder con el mismo desprecio!

Un arrebato de ingenuidad americana; los tienen las mejores mentes de este continente. En cada americano, aunque haya tragado todas las sabidurías y haya conocido todas las vanidades del mundo, siempre queda oculto el espíritu provinciano que en cualquier momento puede estallar en una queja fresca e infantil. –Virgilio- dije-, no sea usted niño. Pero si estas divisiones en continentes y nacionalidades no son más que un desafortunado esquema impuesto al arte. Pero si todo lo que usted escribe indica que desconoce la palabra «nosotros» y que sólo la palabra «yo» le es conocida. ¿De dónde le viene entonces esta división entre «nosotros, los americanos», y «vosotros, los europeos»?

Virgilio Piñera estuvo catorce años en Buenos Aires, trabajó como funcionario en el consulado cubano, como corrector de pruebas y finalmente como traductor para la editorial Argos. Junto con Humberto Rodríguez Tomeu formó parte del grupo de traductores de *Ferdydurke*, quienes los llamaban «los cubanos». Rita Gombrowicz en *Gombrowicz en Argentina* dedica un capítulo a ambos en la sección que cuenta la traducción de *Ferdydurke* y como testimonios incluye las cartas que el escritor polaco intercambió con Piñera. Esta traducción primera al castellano fue bastante polémica, ya que autores del peso de Sabato⁶³ le encontraron muchas objeciones, de tipo estilístico ante todo. Por eso, Gombrowicz veía la introducción de *Ferdydurke* como una batalla y hablaría en esos términos con sus amigos, una batalla frente a los puristas. En esta contienda, el polaco veía en Piñera a un San Pedro, su mano derecha de entre sus discípulos y principal impulsor ferdydurkista (F: 88):

Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni reserva, ni recelos, con amistad fraternal. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke* Te otorgo, pues, la dignidad de jefe del ferdydurkismo sudamericano y ordeno que todos los ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate!

Pero también era esta amistad entre Piñera y Gombrowicz reflejo de una conexión y afinidad en lo humorístico, amantes los dos de las paradojas y juegos de

⁶³ Cuando se reeditó *Ferdydurke* para Argentina Gombrowicz le pidió a Sabato que la prologara. Ambos tenían una relación muy especial, de discusiones acaloradas y que trascendió el tiempo y el espacio hasta llegar a ser epistolar y luego verse una vez en Vence en los últimos años en vida del autor polaco. Como cuenta Tamara Kamenszain en «Los que conocieron a Gombrowicz», Sabato encontraría en el Witoldo ese tipo de humorismo que a él le gustaba y llamaba margotinismo.

palabras. El título del libro de Roberto Pérez León *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja* ya apunta hacia un aspecto que sería punto de intersección entre ambos autores. Para Piñera sería una consecuencia de su realidad cubana, de la que afirmaría «el tono de la vida de hoy es el disparate» (2002: 105). Llevaron este duelo humorístico al plano de la redacción, constituyendo cada uno una revista que sería divertimento de niños para ambos: la de Gombrowicz llamada *Aurora* y la de Piñera llamada *Victrola*, de aparición única y con un día de diferencia. Una broma a manera de panfletos estudiantiles, pero que refleja el espíritu de ambos, que jugaba en las mismas líneas. Con respecto a esta afinidad, se podría decir que estaban hermanados hasta el punto de ser comparados con los mismos autores; de *Cuentos fríos* de Piñera se comentaría, por ejemplo (2002: 107): «El libro es una venganza y una redefinición imaginativamente a través del absurdo, lo paradójal, lo sarcástico; instala un resplandor que muchos asocian con emanaciones kafkianas o surrealistas, juicio este un tanto esquemático».

Gombrowicz renegaría de los nombres de Ionesco y Beckett a la hora de delimitar un tipo de teatro⁶⁴, que restringía a la crítica en una simplificación de etiquetas y conceptos. A Piñera le pasaría lo mismo, se vería tachado de absurdista, como hemos visto, pero si bien hemos puntualizado el carácter nacional que yacía en él y que lo distinguiría, no hay que olvidar tampoco que Virgilio Piñera era un escritor ilustrado y nada ajeno al existencialismo y vanguardia de su época. Se graduó de Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana en 1940. Sus bases eruditas y clásicas le valieron trabajos de redactor en revistas como *Orígenes* y *Espuela de plata*, además de publicar sus primeros poemas. Con el viaje a Argentina se da un acercamiento a las vanguardias y es importante el rompimiento con su tradición criolla que empieza a manifestarse en sus obras. Sin embargo, no todo es europeo en su forma de asumir las vanguardias, quedan rastros de su identidad: en *El teatro del absurdo en Europa y Latinoamérica, convergencias y diferencias*, de Angélica María Delgadillo Peña, se puntualiza que hay una diferencia entre el tipo de juego europeo y el juego cubano de Piñera, manifiesto en sus obras, que coincide con la tradición popular del «choteo» (2009: 98). El choteo se diferenciaría del juego habitual, en su carácter de menos crueldad y no tomarse en serio la situación que se pretende parodiar. Por ejemplo, en *Falsa alarma*, el hecho de que no

⁶⁴ «¿Por qué, entonces, críticos de diferentes países, os empeñáis en decir: “He aquí una variante del teatro de Ionesco y de Beckett”? O: “Es un precursor de Ionesco y de Beckett”. O: “Es el moderno teatro del Absurdo, del estilo de Ionesco y Beckett”. O: “Es curioso, no es ni Ionesco ni Beckett”. Quisiera saber hasta cuándo estos dos nombres malditos van a devorar toda la sustancia de las críticas dedicadas a mis obras, sirviendo de biombo a mi humilde teatro de aficionado» (Y: 10).

todos asuman un papel versátil y mutante (sólo la viuda y el juez son los que representan la mutabilidad de lo absurdo) y que jueguen de cara a un asesino que permanece inmutable, da a entender que es una pantomima, un choteo de cara al personaje que permanece excluido. Podríamos relacionar en este juego también al juego que emplea Gombrowicz y que es muy equivalente, por ejemplo, las bembreguerías del personaje de León en *Cosmos* nos recuerdan a los juegos de palabra con el vocablo mosca que hacen los lúdicos personajes del juez y la viuda.

El juego tiene sus propias normas, al igual que el absurdo, ambos comparten esa característica bajo la que organizan el mundo que han construido. Hemos hablado en otros apartados de la relación del juego con la parodia y el carácter lúdico de Gombrowicz, este es un rasgo primordial que llevaría al día a día. La palabra juego entraña en sí misma una equivalencia a la actuación. Un juego no busca un para qué, ni una moraleja, al igual que en el teatro del absurdo. El juego es juego en tanto que es inútil y no tiene finalidad. Sus leyes se abstraen de la realidad, conforman un mundo aparte, que los jugadores son libres de acatar, si es que quieren formar parte de él o no. El teatro del absurdo también rehuye de la pregunta del para qué y se ampara en el completo sinsentido.

Piñera tiene clara influencia existencialista en la anterior obra mencionada, *Falsa alarma*, ya que podemos contrastar las semejanzas con el teatro del absurdo y también con el tema de fondo de la justicia, muy relacionado con obras contemporáneas como *El hombre rebelde* de André Camus de 1951 (la primera versión de *Falsa alarma* aparecería en la revista *Orígenes* en 1948, pero sucesivos añadidos fueron hechos hasta la versión final de 1960 para la antología de *Teatro completo*, por tanto las fechas coincidirían) en la que se plantea como problema del siglo el tema del asesinato:

En la época de la negación podía ser útil interrogarse sobre el problema del suicidio. En la época de las ideologías hay que ponerse en regla con el asesinato. Si el asesinato tiene sus razones, nuestra época y nosotros mismos somos la consecuencia. Si no las tiene, vivimos en la locura, y no hay más salida que la de encontrar una consecuencia o desistir. [...] Hace treinta años, antes de decidirse a matar se había negado mucho, hasta el punto de negarse mediante el suicidio. Dios engaña, todo el mundo con él y yo mismo; por lo tanto, muero: el suicidio era la cuestión. Hoy día la ideología sólo niega a los otros, los únicos engañadores. Entonces, se mata (Camus, 1978: 10).

Una consecuencia, pues, de la época, la cuestión del asesinato que es tratado en *Falsa alarma*, al mismo tiempo que el tema de la justicia, una de las acotaciones de Piñera señala que debe situarse una estatua de la justicia al centro de la escena. Camus en la obra mencionada aseguraría: Respirar es juzgar. Quizá sea falso decir que la vida es una elección perpetua. Pero es cierto que no se puede imaginar una vida privada de toda elección (Camus, 1978: 14). Piñera querría demostrar esa imposibilidad de deshacerse de la culpa independientemente de la elección que pueda o no tomar la justicia, planteándose una inquietud pesimista.

Virgilio Piñera veía al texto dramático como una oportunidad en la que poder desplegar toda la intensidad de su obra, algunas fuentes reconocen en el teatro su «célula primordial» (Pérez, 2002: 128). A las anteriores obras mencionadas cabría añadir *La boda* de 1957, con una coincidencia casual de título con la obra dramática de Gombrowicz y *Aire frío* que representaría la historia de la familia Romaguera, como espejo de la familia del autor, quien reconoce en ella una pieza catártica y autobiográfica. Recuerda, quizá, a *Historia* de Gombrowicz, en la que la familia del autor también está presente.

Si tuviéramos que diferenciar esta tendencia al trasfondo humorístico, gracias a un rasgo de Piñera en particular, diríamos que ese sarcasmo que destila o ese humor nunca se ve apartado de una melancolía, y que esa melancolía se ve potenciada precisamente por el uso de ese tono sarcástico. Una mezcla de disparate y capricho a lo Goya, que demuestra un aspecto expresionista, que oculta lo conciliador y subraya la desazón.

2.4.6 Eugène Ionesco

«Me gustaría saber hasta cuándo esos dos nombres malditos devorarán toda la substancia de las críticas dedicadas al teatro que escribo; hasta cuándo han de servir de pantalla a mi modesto teatro de aficionado» (Y: 10).

Ionesco escribiría dos diarios: el primero titulado *Diario en migajas* y el segundo *Presente pasado, pasado presente*, con fecha de publicación de 1967 y 1968 respectivamente. Gombrowicz acabaría el suyo en 1969, producto de toda una vida. Es inevitable estar tentado a hacer una comparación entre ambos autores. Sobre todo por estar tan relacionados en vida por parte de la crítica y al constatar cierta afinidad en cuanto a tendencias. Los diarios de Ionesco se caracterizan por estar marcados por esa melancolía que le viene de ciertos episodios traumáticos de su infancia, pero también nostalgia por esta misma, añorada y vista como una etapa de oro. La inmadurez (en un sentido levemente gombrowicziano, más bien) y la rebeldía frente a la figura del padre (en este caso no metafórica) serían unas constantes en sus páginas. Sin contar con esa necesidad de ambos de esclarecerse, cierta necesidad individualista y al estar compartiendo historia y tiempo, la inevitabilidad de empaparse de algunas corrientes, como también pasaría con Ionesco en el caso del psicoanálisis. Cada pasaje de sus diarios está sazonado con los sueños del autor y no teme en explayarse con respecto a ellos.

Ionesco y Gombrowicz parten de unas similitudes que se desbordan en la forma de los diarios que escribieron. Es la sensibilidad de Ionesco la de un eterno joven, que se considera adulto prematuro, y cuya concepción de pérdida de la inocencia infantil viene con la percepción de un acortamiento del tiempo, con la conciencia de la muerte, pero también con la aparición de un pasado y un futuro; relegando al eterno presente de la infancia a una zona prohibida. También es una sensibilidad que se interroga por los sueños, los cuales quiere contar tan sólo describiéndolos, no explicándolos, porque los sueños son imágenes. Y, por último, de una poesía teatral que se derrocha desde las primeras páginas.

Una de las principales coincidencias es la visión de teatro que tenían a la hora de situar el drama en el hombre mismo. Gombrowicz en sus cartas a Martin Buber (Rita Gombrowicz: 187-188) subrayaba este factor; los conflictos principales que se

desarrollan en el hombre son de carácter individual, pero al mismo tiempo eso no lo exonera de estar en contacto con los otros, para Gombrowicz no existen hombres independientes porque todos se ven deformados unos a otros. Las fuerzas que se crean entre los hombres yacen en el hombre mismo, pues. Todo esto le lleva a un drama que reposa en la cuestión fundamental de qué es el hombre. Por su parte, Ionesco se distancia del modelo brechtiano y aclara que ante nada considera importante que se hable del hombre en su problema individual, pero que esto ya lo hace ser todos los demás, lo llama una identificación profunda. Ambos autores dejan de lado los estereotipos o los personajes que excluirían al ser como individuo fundamental, al que nos remitimos cuando queremos preguntarnos por lo fundamental de la identidad humana y dónde reside ésta (Ionesco, 2007: 24):

Pero si en lugar de hablar del mal militarote alemán, o japonés, o ruso, o francés, o americano, o del malvado burgués, o de la compañía de petróleos criminal, o del odioso militarista, o del soldado traidor y desertor, etc.; si en lugar de todo eso, desviste al hombre de la inhumanidad de su clase, de su raza, de su condición burguesa o de otra clase; cuando, detrás de todo eso, hablo de lo que es íntimamente mío, en mi miedo, en mis deseos, en mi angustia, en mi alegría de existir; o cuando doy libre curso a la imaginación desencadenada, a la construcción imaginativa, no soy solamente yo, no soy un partisano, no estoy ya con este contra aquel, no soy ya aquel contra este, no soy ya solamente yo, sino que soy todos los demás en lo que tienen de humano, no soy ya el malo, no soy ya el bueno, no soy ya burgués, no pertenezco ya a tal clase, a tal raza, a este ejército o a aquel ejército... sino que soy ya el hombre desprovisto de todo lo que en él es mentalidad partidista, separación, deshumanización, hombre alienado por la elección o el partido, y no odio ya a los demás. Ese es el lugar de la identificación profunda, ese es el medio de llegar a ella.

Además de arrancar con las metáforas teatrales ligadas a su visión del mundo (como cuando afirma «el mundo era un decorado, con sus colores unas veces oscuros y otras veces claros... »), al igual que hace Gombrowicz también en su diario, comparte aquel afán vitalista que encierra la juventud en los espacios vírgenes, son para él también lo más parecido a un paraíso, como lo sería para Gombrowicz. Afirma, pues, Ionesco: «Dos días en un país nuevo valen por treinta de los que uno vive en su lugar habitual (...) Un mundo nuevo, un mundo siempre nuevo, un mundo de siempre, joven para siempre, eso es el paraíso» (2007: 15).

Es conocido, además, Ionesco como uno de los representantes más importantes del teatro del absurdo, junto con Samuel Beckett. A Gombrowicz, como hemos visto, también se le quería asociar a esta corriente; es así que no nos sorprendería toparnos con juegos del lenguaje en los que hay una conexión entre ambos autores. «Eran tal vez los granos de cebada que se hinchaban; o tal vez los retoños que retoñaban; o los pulgares que pulgueaban...» (2007: 21) juega Ionesco con un lenguaje por momentos caracoleante, por momentos bordeando el sinsentido, como cuando utiliza reiteradamente la figura del oxymoron o las contradicciones. De Gombrowicz es conocido, también, el afán por los neologismos que vienen de derivaciones y la creación de palabras por el juego en sí.

La niñez es el instante.

Ionesco en su diario mantiene un tono de confidencia más intimista que el que ostenta Gombrowicz, más rebosante de sensibilidad expuesta, melancolía, recuerdos. La infancia es el motor de ambas partes de *Diarios (Diario en migajas y Presente pasado, pasado presente)* y todo lo derivado de esta infancia es lo que definirá al autor como persona. Intercala tres tipos de historias importantes: sus vivencias infantiles, sus sueños antiguos y nuevos y unos cuentos agrupados bajo el título de «Cuentos para menores de tres años». En los episodios que rememora su vida pasada hace hincapié en los colores y en la luz, en la focalización de los mayores siempre de espaldas o mostrando sus bajos de chaquetas y pantalones, voces inaudibles; pero siempre prevaleciendo lo que tiene que ver el color y la luz con los sentimientos. Se podría decir que la infancia y el recuerdo es el motor del escritor. Hay una sobreescritura: en base a las notas hay otra voz que las retoma con el tiempo y la distancia y hace una distinción entre aquella barrera de los treinta y cinco, que hace que todo sea más difícil de conjuntar, las piezas del espejo: la vida de una persona como reflejo de espejo empañado ya son piezas inencontrables pasada cierta barrera de edad. El autor narra este episodio fatídico en el que se ve convertido en hombre de treinta años en adelante, con terror y estupor, cuenta la tragedia como algo que nunca debió haber pasado: «un error, una pesadilla» (Ionesco, 2007: 227-228). Es esa edad también en la que se produce la visagra del protagonista de *Ferdydurke*. Con Gombrowicz, pues, coincide en esta añoranza del momento juvenil, pero nos lo hace ver intentando que se reproduzca esta realidad de la infancia a través de las imágenes recogidas del que fuera de niño. Su concepción de lo maduro también se deja notar en un par de momentos como afín a la de Gombrowicz: cuando juzga a su amigo profesor de «verdugo de niños» (Ionesco,

2007: 179) y cuando desarrolla la relación con su padre en términos de oposición a la autoridad, a la ideología, al Estado y a la rigidez de carácter:

Mi padre no fue un oportunista consciente, creía en la autoridad. Respetaba al Estado. Creía en el Estado, fuese el que fuese. A mí no me gustaba la autoridad, yo detestaba al Estado, no creía en el Estado, fuese el que fuese. Para él, en cuanto un partido ocupaba el poder, tenía razón. Por eso fue Guardia de Hierro, demócrata francmasón, nacionalista, estalinista. (Ionesco, 2007: 215).

El derrocamiento de esta autoridad con etiquetas, sin embargo, sólo se realizará en la medida en que el autor puede enfrentarse con el padre (a pesar de sus sueños de matar niños, en los que incluye al personaje de Beckett y Gide, reflejo de un claro motivo obsesivo a lo largo de sus *Diarios*, la infancia en todas sus facetas, su añoranza de la infancia, pero sobre todo el surrealismo inherente a su escritura). La posición que tomará será, también, a favor de la madre, siempre y a partir de entonces será a favor de la mujer, gracias al episodio traumático del enfrentamiento de la madre con el padre y los gritos e intento de envenenamiento (más bien una pantomima que él reconocerá como no tan grave con el paso de los años) de la madre ante el abuso y prepotencia paternos. Ionesco se sensibiliza ante las mujeres de su familia, ante la madre y hermana abandonada (en el hospicio infantil). También recuerda al hermano menor muerto riéndose como la madre. Todos sus recuerdos están teñidos de «lo femenino» y el padre como figura intermitente, un tanto escurridiza, cuya voz sólo sería audible en su formato recuerdos en el episodio traumático.

Otros temas de fundamental importancia en Gombrowicz y que aparecen aquí son el del individuo por un lado y el de la Historia.

Al finalizar *Diario en migajas* Ionesco concluye con una afirmación del yo que nos recuerda al reforzamiento del individuo al inicio del *Diario* de Gombrowicz, el famoso «yo, yo, yo» de los días de la semana (2007: 196-197):

El «yo» es el fruto de una situación determinada, dada por el ambiente; el «nosotros» no es más que otro «yo»; es el fruto de un condicionamiento más vasto; los grupos también están determinados, puestos en situación. [...]. La agresión contra el yo individual (si puede decirse), la negación de ese yo personal, me parece ser, conscientemente o no, como el fruto tardío de las dos tendencias colectivistas, antipersonalistas, principales de este siglo: nazismo, totalitarismo de izquierda [...] Sin embargo, el hecho del encarnizamiento contra la persona indica claramente que, en el

fondo, se cree en ella, que no se la siente como una ilusión; tanto se cree en ella, que se desea destruirla. [...] Cada yo afirma y niega el grupo. Cada yo es social-antisocial. Así, pues, existe, se afirma. Todo hace una señal.

Detrás de esta individualidad se oculta también lo que Gombrowicz llamaría iglesia interhumana o espacio interhumano. Ionesco lo describiría de la siguiente forma (2007: 352):

Desde luego, lo individual es empujado, está determinado, por lo colectivo, por lo universal. El incluso sus reacciones «únicas» pueden explicarse por el condicionamiento del conjunto. El «yo», no sería más que la encrucijada de múltiples empujes que proceden de otra parte. Pero los conjuntos también están condicionados, es decir, que detrás de lo colectivo existe un super-colectivo, un extra-social, que lo condiciona, lo determina. En este caso, el conjunto también es ilusorio, ya que también puede ser desarticulado por el entendimiento; quiero decir, analizado.

Cuando hablamos del término Historia entendido por Gombrowicz lo ponemos en relación con ideologías. El autor polaco exhorta a la aliberación del peso de toda ideología de cara al enfrentamiento con la historia. Por su parte, para Ionesco esta desnudez de ideologías es un situarse fuera del escenario (2007: 254):

Ser libre, estar fuera de la Historia, no estar en el orden del mundo, no ser un instrumento de la orquesta o una nota de la sinfonía. No estar en el escenario. Verlo y oírlo todo desde la sala. Como fuera del universo. Si se está en el escenario, si se forma parte de la orquesta, no oímos más que el tumulto, no captamos más que las disonancias.

Este alejamiento para cobrar perspectiva y no llevar un traje ideológico artificial es muy similar a la posición gombrowicziana. Incluso se atreve a llamar a las ideas con el nombre de máscaras, muy en la línea de los trajes que recubren a la corte en la obra dramática de Gombrowicz que trata el tema de la forma en su relación con la Historia (2007: 186):

La Historia está falsificada, decía un célebre político. La Historia arrolla a todas las gentes con su credulidad. Eso pasa siempre «de otra manera». No es nunca eso. Las ideas no se realizan en la Historia, la Historia deteriora las ideas, va incluso al encuentro de las ideas; es que, en realidad, se ha querido otra cosa que lo que se creía

querer. Las ideas no eran más que los impulsos de las máscaras pasionales, que se realizan deteriorando las ideas, que no eran más que la coartada de los impulsos.

La forma, lo inextricable que se lleva el uno del otro, la mirada que modela o la creación sartreana del otro... son puntos de inquietud que aparecen en ambos autores. Conocemos la postura de Gombrowicz. Ionesco hablaría al respecto de la siguiente manera (2007: 172-173):

«La realidad» no es, para mi, más que aquello que impongo a lo que es, a ese algo -que es, a esa especie de masa exterior, o en la que estoy hundido; a la vez, yo soy yo mismo a causa de aquello por lo que estoy rodeado y de donde procedo, a buen seguro; la filosofía actual nos lo señala demasiado bien. [...]

Interpreto, pues, por supuesto, en mi interés (doy significado, como se dice en nuestros días), según mis deseos, y presto a ese acontecimiento, a ese ser, a esa persona, mis propias intenciones o las que me convienen: de tal forma que hacer el retrato de alguien, es hacer, en realidad, no conscientemente, el propio retrato. Se da un sentido a las cosas según sus posibilidades, según la potencia de su observación-imaginación, pero esas posibilidades son también los intereses de alguien.

El problema de la forma va ligado al del lenguaje. Esta reflexión hace situar a Ionesco al espacio edénico en contraposición a una crisis del lenguaje, cuando el verbo se ha vuelto encasillamiento y cuando sólo el silencio es lo más puro antes que el lenguaje. «Todo el mundo habla del lenguaje» afirma. Y se transparenta esta vivencia con molestia, con angustia y dolor (2007: 98-99).

La forma gombrowicziana podría ser un equivalente, cuando el autor se siente en esa lucha por querer liberarse de ella, como una cárcel.

Por último, el tema de la piedad es tratado en ambos en sus respectivos diarios. Ionesco no teme hablar del amor cuando habla de piedad, pero también introduce al individuo y sus límites (2007: 117). Gombrowicz con respecto a la piedad reflexiona en términos parecidos: dónde está el límite, cuándo se puede/debe parar, el factor culpabilidad, el hecho de que sean tantos... Lo desarrolla en el ejemplo de los escarabajos a los que debe recolocar, aquellos que se movían de dolor y necesitaban de su ayuda.

La obsesión por los sueños en Ionesco tiene que ver con lo de «inconsciente que hay en el inconsciente» (2007: 165). Su interés por lo prohibido de ellos, lo oculto, el detalle, lo velado... hará que mezcle realidad y ficción, que se sumerja por completo en el simbolismo.

CAPÍTULO III: PUESTAS EN ESCENA

Con respecto a las obras de Gombrowicz vemos que se puede estudiar la recepción de éstas de acuerdo al país en el que se divulgaron y según los problemas que tuvo para su distribución en época de censura. Siendo Gombrowicz un autor polaco, que vivió muchos años en Argentina, y los años finales en Francia podemos apreciar de qué manera el público y sus contactos, amistades, etc, de cada país en los que estuvo y sembró la semilla de su pensamiento, ha recogido estos frutos. Pero no sólo para comprobar lo que se está haciendo en la actualidad, sino para entender primero el contexto que lo vio nacer, el contexto en el que se formó y deformó, los contactos con otros escritores y la forma en la que era y es visto.

Así, pues, trataremos primero Argentina, país en el que su famoso exilio tuvo lugar y en el que se está gestando un atractivo movimiento por parte de jóvenes actualmente, que pretenden otorgar cierta preeminencia a la figura y obra de Witold Gombrowicz. Los testimonios y las películas y obras que van ganando premios y notoriedad en este país y en festivales del extranjero, estarán presentes. A continuación trataremos el vínculo con España, la percepción y recepción por parte de algunos directores y siendo España el lugar donde ha tenido origen este trabajo de investigación para que haya alguna constancia de lo mucho que queda por lograr para que un autor como Witold Gombrowicz tenga el peso que le corresponde. Francia es un país en el que es muy activa la presencia del autor polaco, última residencia suya y donde sigue

viviendo su esposa Rita. Otras figuras como Jorge Lavelli, importantes en lo que fuera la eclosión gombrowicziana en Europa, también tienen su sede en este país y es interesante comprobar que el cine francés no ha dejado de lado a alguien de la estatura de Gombrowicz. Finalmente, Polonia, en este punto trataremos su vínculo con ciertos personajes polacos de importancia para acabar con las representaciones de cada una de sus obras de teatro, desde las más antiguas hasta las más recientes; así entenderemos la faceta más icónica de sus obras, de las que en su tierra natal se han extraído expresiones y fosilizado ideas.

3.1 Argentina

«Argentina era sin embargo algo cien veces más rico. ¿Vieja? Sí. ¿Triangular? También. Y también cuadrada, azul, pero asimismo ácida en espiral, amarga, es cierto, pero también interior y un poco como el brillo de unos zapatos, como un topo, o un pilar, o un portal, también tipo tortuga, cansada, ensuciada, como el hueco en un árbol o un abrevadero, simiesca, carcomida, perversa, sofisticada y aficionada a los sándwiches, parecida al empaste de una muela... Escribo lo que me sale de la pluma, porque da igual, cualquier cosa que diga será adecuada para Argentina» (D: 683).

Según Iлона Narebska (2011: 83) «la emigración polaca en Argentina está considerada como una de las más nutridas y arraigadas del continente».

Sabiendo que Gombrowicz pasó gran parte de su vida exiliado en Argentina, uno deduciría que en este contexto se tiene que buscar una porción importante de su legado, además de constatar que algunos críticos y escritores (Piglia o Saer por ejemplo) se habrán empeñado en delimitar al autor polaco en este canon literario. Los años que pasó Gombrowicz en Argentina (veinticuatro para ser exactos) fueron importantes en su vida y obra. Si bien ya era un escritor que había publicado su obra prima *Ferdydurke*, un grueso de su literatura la realizaría en el territorio sudamericano. Sin embargo, como afirma Pau Freixa Terrades en «Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino», Gombrowicz vivió un anonimato casi absoluto en sus veinticuatro años en el país de acogida (2004: 10). Hay que tener en cuenta que en Argentina existía una pléyade de intelectuales encabezados por el círculo de Silvina Ocampo (y la revista *Sur* como su plataforma) y que en torno a éste se reunían quienes estaban creando la historia literaria (Adolfo Bioy Casares y Borges como miembros de lujo en este círculo de gente ilustre). Gombrowicz, por lo que ya conocemos, siguió fiel a su rebeldía contra la forma estetizante, contra lo aristócrata y los entornos elevados elitistas, como era el de Ocampo. Su forma de conocer la lengua, los amigos con los que se rodea y su actitud frente a lo cotidiano son muestra de su preferencia por lo más elemental, primitivo y a veces hasta salvaje.

Al llegar al café Rex, donde se reunían los intelectuales argentinos, comienza a trabar amistad con los jóvenes, el grupo de Mariano Betelú, Juan Carlos Gómez, Jorge di Paola, Alejandro Russovitch, etc. Se sorprende de que ya sea conocido por uno de

ellos, a Dipi (di Paola) le responde admirado «¡un lector en la pampa salvaje!» Poco a poco empieza a formar su grupo y a rechazar a la élite, haciéndoles el desplante de no subir al sector que ocupaban en el café, como quien se rebela frente a unas impuestas jerarquías literarias en una especie de infierno dantesco. Con ellos aprende el lenguaje de la calle y el juego de la subversión.

Es curioso, pues, que Ricardo Piglia lo hermane con Borges, gran representante de la literatura para literatos y plenamente inserto en el canon literario de la época y hacia el cual nuestro escritor polaco no profería gran simpatía, o al menos afinidad literaria⁶⁵. «Gombrowicz es el mejor escritor argentino del siglo XX» según Piglia. Este último se encargó de propagar la figura del polaco y de atribuirle una categoría de autor nacional que otros no hicieron, Piglia fue el primero en legitimarlo en este sentido. Se ha escrito en torno a esto (en la novela *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia⁶⁶ y en su artículo «Ricardo Piglia lector de Witold Gombrowicz», y otro de Juan José Saer: «La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina», y en la actualidad incluso en tesis sobre el ideario argentino de Gombrowicz como la citada previamente de Pau Freixa Terradas).

Poco se ha escrito de la relación de otro grande argentino con Gombrowicz; Cortázar. Juan Carlos Gómez, amigo de Gombrowicz en Argentina y uno de sus discípulos, narra lo siguiente:

Cortázar sí menciona a *Ferdynurke* en *Rayuela*⁶⁷, y también mucho después lo menciona cuando se le escapa de las manos el premio internacional

⁶⁵ Las anécdotas que se cuentan en diversos medios, o Gombrowicz mismo en su *Diario* cuenta cómo al despedirse dice a sus discípulos «aléjense de Borges», insta a no hacerle caso, es decir, no hacer caso al modelo de literatura elevada y de salón. Pero también se cuenta cómo esta lejanía entre ambos autores se debe más a la indiferencia que Borges tuvo hacia Gombrowicz, diciendo que ni lo había leído, como se puede constatar en el libro de Rita Gombrowicz *Gombrowicz en Argentina*.

⁶⁶ Es en esta novela donde se trata el tema de la historia nacional argentina y la búsqueda de la realidad a través de diferentes formas de relato y de transmisiones; la historia y las historias inventadas como único testimonio de lo que se ha vivido y que forman una amalgama que demuestra la problemática entre ficción y realidad. Intenta reflejar todo ello a través de la intertextualidad y el juego de referentes. Es así como relaciona a Borges y a Gombrowicz; al hablar de la verdadera tradición literaria argentina sostiene que sólo puede ser así, como la literatura de estos autores, con falsificaciones, citas, traducciones (en *Crítica y ficción* página 74 Ricardo Piglia dice que «la literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica») y combinaciones de registros. Ciertamente, ésta es la forma que se puede prestar mejor para reflejar o traducir la incertidumbre argentina en momentos de represión cultural, camuflando la información y dando pistas de lectura. Piglia escribía esta novela en momentos críticos, el golpe militar del 76, y para él la política y la ficción son dos temas que se cruzan en la historia argentina.

⁶⁷ En la tercera parte del libro, en una de sus morelianas.

de literatura que, finalmente, recibe Gombrowicz: «...justo homenaje al enorme cronopio de Gombrowicz».

Gombrowicz muere en el año 1969 y es en el año 1972 cuando empieza su verdadero triunfo en Argentina, de la mano de Jorge Lavelli. Ambos, habían triunfado ya en Europa, pero gracias a la puesta en escena de *Yvonne, princesa de Borgoña* se empieza a dar una cobertura total en medios y prensa. El rasgo polemista del escritor es fundamental. En Argentina no triunfaría su operativo bochinche como él esperaba, los primeros años fueron agrestes para él en ese territorio y hasta los últimos años, cuando consiguió la popularidad en Europa, a través de Francia, lo viviría de esa forma. Por tanto, como recalca Cristian Cardozo en su intervención para el Primer Congreso Gombrowicz, hizo falta una legitimidad a través de Europa para que entrara al circuito de interés argentino. Su identidad, por tanto, se vio acentuada por esta situación.

Es curioso que esta vez también sea el teatro por el que se hiciera conocido, así como le sucedió en Europa. Y doblemente paradójico si tenemos en cuenta que Gombrowicz no frecuentaba teatros. Pau Freixa en su texto «El teatro de Witold Gombrowicz en la Argentina» describe así esta situación (Dimeo, Dubatti et ál., 2016: 120):

A pesar de haberse publicado aún en vida del autor dos ediciones distintas de *Ferdydurke*, además de *El casamiento* y *Diario argentino*, se tendría que esperar a las grandes escenificaciones de sus obras teatrales, en 1972 y 1981, para encontrar un Gombrowicz más popular en Argentina.

Con 1981 se refiere a la puesta en escena de Laura Yusem con adaptación de *El Casamiento* de Néstor Tirri. Aquí se volvió a producir un revuelo en los medios como si fuera la primera vez que impactara Gombrowicz. Y nuevamente por el teatro. «Después de una década, fue nuevamente la representación de una pieza teatral de Gombrowicz la que lo ponía en la primera línea de la vida cultural argentina, apoyando así su imagen como dramaturgo» (Dimeo, Dubatti et ál., 2016: 125).

Así es como entraría definitivamente Gombrowicz en Argentina, por dos grandes puestas en escena y no por su faceta de narrador. La figura del polaco se prestaría para hacerla un icono y un motivo para la adaptación en las tablas, lo que no contribuía a

hacerlo más leído. Hasta 2004 con el centenario de su nacimiento, que lo pondría en los escenarios definitivamente.

3.1.1 Filmografía argentina sobre Gombrowicz

Estos últimos años podemos ver en la televisión argentina en programas culturales y de literatura el reflejo de la acogida y popularidad que tienen ciertos autores entre el sector de población lectora. Por ejemplo, en el programa *Desde el Sur. 200 años de literatura argentina* se trata en el capítulo 5 sobre la literatura de exilio, exilio tanto del que se va como del que llega y se trata a Gombrowicz junto con y en paralelo a Esteban Echevarría, que es un escritor que se exilia en Uruguay y del que se dice que su exilio es como una enfermedad crónica. También se menciona al poeta Juan Gelman, quien escribió sobre la experiencia del destierro. En otro programa literario para la televisión pública en colaboración con la Biblioteca Nacional, llamado *El libro perdido*, en el que su protagonista, Luis Ziembrowski, se va topando de forma accidental con un libro en cada capítulo, se le dedica uno de estas ediciones de microficción a *Transatlántico*. En este episodio, pues, aparece el escritor Rodolfo Fogwill, quien asegura que si Gombrowicz se quedó en Argentina fue porque «no se podía ir. Tenía fobia a viajar y además odiaba el mundo». En el programa magazine cultural argentino *Los siete locos* se hizo eco de la figura de Gombrowicz con motivo del Congreso Internacional que se realizó en Buenos Aires en 2014. Se habló de la figura del autor a manera de resumen y se dijo que no era lo suficientemente popular en el país para lo que debiera ser. Esto puede resultar extraño porque si hay algún país en el que se piensa a priori que el autor polaco haya podido arraigar es en aquel y ningún otro. Sin embargo, el hecho de que en un programa cultural se le presente tan someramente indica que es casi desconocido o desconocido para el público general. Se tornan curiosas las comparaciones (al menos en materia de popularidad) con Cortázar o Borges, pues, que algún crítico entusiasta había hecho y que hemos señalado previamente. En el documental que señalamos a continuación, precisamente, se hace hincapié en este desconocimiento del autor polaco cuando, tras uno de los entrevistados asegurar que no se reeditan los libros de Gombrowicz, se pregunta a un librero si la gente los pide y éste asegura que no y que él mismo no los ha leído.

Alberto Yaccellini, director de cine argentino-francés, vivió una historia de argentino exiliado con veinticuatro años en Francia. Así es como elige empezar su documental: *Gombrowicz, l'Argentine et moi*, haciendo una historia a la inversa en la que parte con un viaje de retorno a la tierra natal y preguntándose cuestiones básicas de qué es lo que pensaría Gombrowicz al llegar o qué es lo que le gustaría más de esa tierra

para elegirla como lugar de residencia durante tantos años (aunque también, una de las entrevistadas, Lili Berni, recuerda que no le quedaba otra opción, ya que después del estallido de la guerra Polonia estaba ocupada por la URSS). Antonio Dal Masseto es el primer entrevistado, un amigo de Yacellini y el primero en haberle hablado de Gombrowicz en los años sesenta. Dal Masseto, escritor, fue uno de los primeros en entrevistar a Gombrowicz para una revista literaria en la que trabajaba por aquella época. De la pregunta motriz de qué es lo que podría haberle gustado a Gombrowicz de Argentina, Antonio Dal Masseto responde bastante clara y adecuadamente con el carácter que tenía el polaco, comparando a la reacción de un preso en una celda, que terminaría por encontrar belleza en cualquier hecho que le rodeara si es que tuviera que crear una historia a partir de ahí (un amigo de celda, una araña, etc). La costumbre es la explicación, no la Argentina en sí misma sino lo que uno puede ponerle a ella de propio. También nos revela ese paternalismo con toques de soberbia con el que interactuaba con ellos, los jóvenes, y que a ellos les gustaba ese juego. Masseto remite a Grindberg, quien sí estuvo en la despedida del barco. Grindberg afirma que Gombrowicz se fue porque nunca llegó a sentirse integrado y que era visto como raro, no publicado (o no publicado bien, acota) y que ni formaba parte del entorno literario argentino. Alejandro Russovich, por su parte, compañero de piso de Gombrowicz durante cuatro años, afirma que el polaco vivió en Argentina su segunda juventud y eso es importante en el hecho de llevarle a forjar una personalidad, que no estaría completa sin esta nueva formación, ya que Gombrowicz sin Argentina sería la mitad de Gombrowicz.

Finalmente, Juan José Saer en el documental de Yacellini habla de la estadía de Gombrowicz en Argentina como una estadía «forzada» ya que no hay que olvidar que se produjo por motivo de una circunstancia mayor, la Segunda Guerra Mundial. Y que esa estadía, la experiencia argentina de Gombrowicz, fue mayormente una experiencia dolorosa de miseria y aislamiento.

Saer era el otro autor del que hablábamos que también otorga a Gombrowicz un espacio importante en el canon de la literatura argentina. En su ensayo «La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina» afirma que para él Piglia no estaba siendo tan disparatado al ver en Gombrowicz al mejor escritor argentino del siglo XX, simplemente se trataba de crear una exageración para poner a prueba el nacionalismo argentino, pero que las confluencias entre el escritor polaco y las inquietudes argentinas eran varias. Saer menciona al menos seis confluencias importantes; la realidad social argentina reflejaba el tema gombrowicziano por antonomasia, la inmadurez, lo

inacabado. Segundo: buena parte de la literatura argentina ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros. Tercero: Gombrowicz privilegia la particularidad de su propia perspectiva en oposición a Occidente gracias a su estadía en Argentina, su evolución va a la par con su experiencia argentina. Esta perspectiva exterior también es la forma de la cultura argentina para relacionarse con Occidente. Cuarto: Saer considera que los argentinos pueden aprender más de su propia literatura leyendo el *Diario* de Gombrowicz que de la mano de sesudos historiadores de literatura argentina. Quinto: su no relación con Borges es otra forma de relacionarse con Argentina. Saer considera que ambos son europeizantes en el mismo sentido, mismo gusto de provocación y combate frente a la forma, además de la misma atracción por lo bajo... Y sexto: el *Diario* es un diario argentino, su medio para encarar el aislamiento.

Una película argentina a destacar que trata sobre la figura de Gombrowicz es la de Alberto Fischerman. Realizada en el año 1986, por título *Gombrowicz o la seducción* trata un encuentro entre sus discípulos más cercanos: Alejandro Russovitch, Jorge di Paola, Mariano Betelú y Juan Carlos Gómez. Es considerada una película de culto en su país, a pesar de no haber salido del circuito underground y siempre expuesta en proyecciones reducidas y nunca en salas comerciales. La cinta se comercializó tardíamente en formato VHS y con una tirada reducida. Sin embargo, es una pieza interesante para quienes sientan curiosidad por el trato cercano de Gombrowicz con quienes lo rodearon en su estancia argentina y más que por las anécdotas que en la película se cuentan, por la forma en la que son narradas: una especie de resucitamiento de Gombrowicz a través de la enunciación; los amigos se encuentran alrededor de una mesa cual aquelarre, se van turnando la voz del Maestro y pasan del recuerdo al momento presente sin previo aviso. También se alternan imágenes de influencia surrealista, como los momentos de las niñas en el campo, primeros planos de sus caras y el canto (trabalenguas) en polaco repetido como mantra. Un momento también bastante surrealista es cuando se muestran imágenes de figuritas de santos y la señora que las tiene en una vitrina coge al san Cayetano y explica la deformidad de su cuello y cabeza.

Además de estos momentos surrealistas que se intercalan tenemos el relato de los personajes, Jorge di Paola en torno a su apodo Asno, Mariano Betelú explicando su carácter de discípulo al que Gombrowicz ayudaba económicamente y con sus amigas en la adolescencia, Juan Carlos Gómez, alias Goma, y Russovitch «peleándose» por quién era el favorito protagonizan las últimas escenas y la parte de mayor tensión de la

película. El final los reúne a los cuatro en armonía y el barco se aleja con la significación de la despedida real, el abandono del país sudamericano.

Este documental fue proyectado en octubre del 2015 en el MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, con motivo del ciclo de películas documentales sobre la escritura y los escritores. Estuvo presentado y coordinado por el cineasta argentino Andrés Di Tella.

Por último, una rara avis en el panorama cinematográfico argentino sería el mediodiámetro de Paula Kleiman. Desde el diseño de las letras con un ojo, que puede hacer alusión a la mirada, vemos ya los rasgos gombrowiczianos que impregnan esta obra de conjunción e interpretación. En primer lugar aparece Alberto, el protagonista, con un ataque de asma como los de Gombrowicz. Explica que llega a Buenos Aires para una investigación sobre la inmigración polaca en Argentina. Siente un ambiente «hostil, pero no del todo desagradable». La primera entrevistada, poniendo en orden sus recuerdos, afirma que lo interesante fue cuando apareció Gombrowicz y aquí al mencionar este nombre todo se vuelve incómodo. Hay risa, sonidos enlatados, la mujer se indisponde y corta abruptamente la entrevista.

A continuación viene la escena en una librería en la que participan escritores lectores y amigos del polaco. Luego, tiene otra entrevista con un amigo de Gombrowicz en la que se recalcan las mentiras, fabulaciones y la tarea gombrowicziana de armar situaciones y luego seguirlos para ver qué pasa. Con este entrevistado sucede lo mismo: llegado a un punto se torna incómodo. En este caso la cámara le hace zoom a su oreja y el entrevista se exhala y echa a Alberto.

Ahora le toca la cita con el «embajador» quien no es nada menos que Alejandro Russovich interpretando ese papel. Él define la relación con el maestro como: «podía inventar nuevos juegos a los que nosotros nos prestábamos» y define la vida de Gombrowicz como una construcción literaria. Al final se produce un silencio muy incómodo con este personaje también.

Finalmente, en los episodios con los que acaba el mediodiámetro, constatamos las diversas similitudes con distintas obras y momentos de la vida de Gombrowicz: el abordaje de los niños recuerda a *Ferdydurke*, el señor que le dice de ir al campo recuerda sus viajes a Tandil, la situación que se produce alrededor de la mesa en la comida es *Cosmos* y los jóvenes jugando tennis y lo que generan a su alrededor remite a *Pornografía*.

Para subrayar las principales impresiones de los testimonios valiosos con los que cuenta esta cinta, podemos mencionar los de Hala Grodzizca que se refiere a Gombrowicz como «divertido», Jorge Di Paola es rotundo al afirmar que «no se le lee mucho» y Mariano Betelú que era «naturalmente artificial».

Si tuviéramos que evaluar el mediometraje globalmente, nos quedaríamos con aquello que dice Jorge Di Paola como hilación o conexión entre este film y el propio Gombrowicz: «siempre ocurre algo perturbador». Todos los episodios están embadurnados de ese algo perturbador. Hasta los que no se derivan directamente de una historia gombrowicziana o un paralelismo gombrowicziano, como aquel de la mujer sentada en el parque con la que el protagonista se encuentra e intercambia opinión sobre el polaco. Lo principal es lo que nos deja en suspenso. Este collage, pues, nos llega también a los sentidos para cautivarnos bajo el efecto de choque, como también haría Witoldo.

3.1.2 Representaciones de *Yvonne*

3.1.2.1 *Yvonne* de Uriel Guastavino

Uriel Guastavino es actor, director y docente. Dirige desde 1998 el grupo de investigación y compañía de teatro EZN En Zona Roja; además de dictar cursos de perfeccionamiento actoral y comunicación efectiva.

Esta representación tuvo lugar en el Año Internacional de Gombrowicz, que celebraba el centenario del nacimiento del autor y, además, tuvo una reposición en 2006.

El diario *La Nación* de Argentina describe esta puesta como basada en lo visual. El color y maquillaje de los personajes resaltaban en contraste con una *Yvonne* que carecía de maquillaje. El vestuario barroco, además, apuntaba toques caricaturescos.



Para esta *Yvonne* todos los actores aprendieron todos los roles para lograr una construcción más precisa de sus propios personajes. Guastavino acortó la obra a hora y media porque consideraba que la extensión era el principal problema. Además, puso énfasis en un escenario que recrearía cómo se sentía *Yvonne* en el palacio, así que lo edificó como un laberinto: cinco paneles que rotaban todo el tiempo y rearmándose varias veces.

Gombrowicz llegó a este director en Barcelona, gracias a unos amigos que le obsequiaron *Trans Atlántico*. Enseguida lo relacionaría con la política del momento en Argentina. Quería representar lo que se estaba viviendo y ayudarse a través de lo que reflejaba esa artificialidad de la corte. Máscaras y mundo de apariencias es lo que se subraya en esta puesta.

3.1.2.2 *Yvonne* de Alejo Marschoff

Esta representación tuvo lugar en 2013-2014 en El Viejo Almacén el Obrero. Es la primera obra que dirige Alejo Marschoff y para llevarla a cabo al inicio creía que no conseguiría los derechos del texto, para lo cual tuvo que esperar un año y medio. Aparte, dedicaría otro año y medio para el entrenamiento de la obra.

Sin embargo, no era el primer acercamiento de Marschoff con *Yvonne*, pues ya la había trabajado cuando estaba en la escuela de teatro. Ahí harían hincapié en los visos de realidad, ya que en 2001 se podía conectar fácilmente la historia con la política del momento. Esta vez, con la representación de El Viejo Almacén, intenta reflejar el miedo al otro, al distinto, con un discurso de inseguridad permanente. Así, se transformó mucho la obra. Para ello, su grupo de actores y todo su equipo, escenógrafos, maquilladores, etc, intervinieron. Al ser necesarios al menos nueve personajes para realizar *Yvonne*, el director reunió muchos integrantes para nutrir este grupo.

Lo que destaca ante todo de Gombrowicz, Marschoff, es el humor ácido. Al final de toda esta preparación, su puesta funcionó muy bien a nivel de público. Con él hablamos un poco en torno a ciertos detalles de la representación y nos contó lo siguiente:

Tratamos también dos cosas (Algunas se nos develaron con el tiempo) que marcaron la poética: 1) Clara Carzolio, la actriz que hizo nuestra Yvonne no era un monstruito, ni estaba «afeada»... por tanto, la idea de que al distinto se lo construye. 2) la complicidad del público en esa mirada y su exposición al final. El público era expulsado de la sala por el Chambelán mientras Yvonne yacía sobre la mesa, y en las dos primeras funciones no pudo siquiera aplaudir. En la tercera función un hombre (que nadie reconoció como cercano al grupo) se acercó y besó la frente de Yvonne... Es parte de esos gestos hermosos que nos depara el hecho en vivo.

Había proximidad, se le daba de comer al público (unos profiteroles riquísimos) se les mostraba a distintos grupos segmentos distintos de lo que ocurría... esto generaba cierta camaradería...

Por ejemplo, en la escena de la reina cuando está con el problema de la vergüenza de sus poemas, el público que estaba en frente veía algo lento, trágico, mientras que el público que estaba en lateral veía al rey y chambelán, que estaban escondidos, jugando a las cartas y acabando en un strip poker con una situación embarazosa. El público que veía esto reía, mientras que el público que tenía solo a la

reina observaba al otro público con curiosidad o estupor. Así todos participaban del reino, en una forma de verse involucrados.

La diferente mirada de acuerdo a los tipos de público no es solo una reflexión gombrowicziana sobre cómo nos construimos, sino también teatral, de cómo el teatro mismo funciona al no poder abarcar todo con una mirada (y en esto es más fiel a la vida que en una película, donde la imagen que se muestra cuenta una sola acción).

La idea que se suele perder (más en tiempos de extrema comunicación audiovisual tecnológica) es la del hecho en vivo, la de pertenencia a ese «aquí y ahora» tan viejo pero tan necesario para armar la base sobre la que se construye. Ese «hacerse cargo» de lo que ocurre y lo que «me» ocurre.



Pegatinas que se usaron para pegarlas en distintos lugares de la ciudad a modo de publicidad punk, para llegar a todo tipo de público



En el transporte público



Cartel oficial de la obra

3.1.2.3 *Yvonne* de Leo di Napoli

En 2016 tuvo lugar esta representación de *Yvonne* en el Teatro del Artefacto, al mismo tiempo que la de Monzo en Andamio 90⁶⁸. Leo di Napoli también encarna al personaje del príncipe Felipe, y asegura basarse en *Ferdydurke* para esta puesta, rescatando la idea del verdadero estado del hombre como ser inmaduro y el esconderse como una máscara social.

La máscara que porta la *Yvonne* de di Napoli es una máscara neutra que capta la impresión del rostro de la actriz. Quien la encarna no es fea, a pesar de que en el texto la tratan como tal, por tanto se trataría de la búsqueda de una verdadera fealdad, ejemplificando la idea de Gombrowicz de la forma que deforma, la mirada externa que decide que alguien sea de determinada manera. Para la exteriorización de esta idea se ayudaría también con el escenario como otro elemento simbólico, además del juego de las máscaras: con la construcción de seis paneles que hicieron la impresión de espejos deformantes y la luz como creadora de espacio.

Para el proceso creativo se arrancó con una idea básica, pero esa primera puesta mental fue mutando y el resultado final apareció como diferente al proyecto primitivo, tras un año de trabajo.

El vestuario era una especie de cocoliche, pero podría ser medieval, aunque con elementos actuales. Se da un contraste de distintas edades, como el carácter de la obra que es atemporal.

La música era original y en vivo. El músico no tiene una participación directa en la obra, pero sí activa, y hasta es iluminado en un momento de la representación.

El personaje de la chica guapa de la corte que actúa en contraposición a *Yvonne*, va todo el rato de la función en patines. Está concebida a imagen de Zutka, la colegiala de *Ferdydurke*. Aquí se puede ver uno de los elementos ferdydurkianos de la puesta.

⁶⁸ Para más información se puede consultar la entrevista a Juan Trzenko en los anexos del presente trabajo.







Hablamos con el director, Leo di Napoli, quien el presente año 2017 vuelve a reponer su *Yvonne, princesa de Borgoña*. Éste nos explicó los conceptos sobre los que se apoyaba y las imágenes que quería transmitir:

El abordaje de la puesta en escena parte de la premisa de Gombrowicz, «la Forma que deforma». De ahí surgió la idea de recrear ese reino imaginario de la corte de Borgoña, con seis paneles móviles que de espejos que deforman la imagen reflejada.

La obra da inicio con el personaje del Chambelán como si fuera el dueño de una calesita que sostiene una sortija en la mano y recibe al público, una vez que comienza la función pronuncia un texto extraído de *Ferdydurke*, y que agregué a la adaptación:

Presiento sin poder asegurarlo, que la hora de la retirada general ha sonado. El hijo de la tierra comprenderá que no puede expresarse en armonía con su verdadera naturaleza. Pero, en modo artificial, siempre dolorosamente impuesto desde el exterior, sea por otro hombre o por las circunstancias, comienza a temer esa forma suya, a avergonzarse tanto de ella, como antes se había sentido orgulloso buscando su estabilidad. Empezaremos a tener miedo de nuestras personas y personalidades, porque sabremos que ya no nos pertenecen del todo. Y en vez de vociferar y rugir: «creo esto», «siento lo otro», «soy así», «defiendo esto». Diremos humildemente: «a través de mi», «creemos», «sentimos», «decimos», «hacemos», «pensamos», «producimos»... El poeta re estudiará su campo. El jefe temblará ante sus propias órdenes. El cura temerá ante la hostia. Y por encima de todo, el humano encontrará algún día al humano.

Este texto es crucial, porque denuncia la artificialidad de la que está cargada el ser humano, y cómo somos presos de las formas sociales. Yvonne, al ser un personaje mudo es la vez un personaje espejo que refleja a todos y los confronta con su propia fealdad, por esa misma razón también he decidido trabajar a Yvonne con una máscara neutra, desprovista de cualquier expresividad.

Los paneles a su vez van formando los diferentes cuadros de la obra, el primero es el «Atrapamiento de Yvonne», una vez que ingresa al escenario saca la sortija, y los paneles que la rodean forman una pentágono en el centro del escenario que la dejan dentro, se produce un apagón y durante se mismo se ingresa una sombrilla que por encima de estos cuando vuelva la luz comenzara a girar y ahí aparecen la corte de Borgoña, con el Chambelán, el Rey y la Reina, el Príncipe Felipe y Cirilo, que giran en torno a esta como si fuera una calesita, y comienza la obra propiamente dicha, la Reina que exclama: -«Oh, que hermosos crepúsculo...» Esa calesita es una alegoría de la sociedad que gira indefinidamente como si de un teatro del absurdo se tratase.

Cabe destacar que la puesta en escena en el teatro Del Artefacto, es a dos frentes, lo que significa que hay dos plateas enfrentadas y el escenario se ubica en medio de ambas, lo cual rompe la convención de la cámara negra, o del teatro a la Italiana.



Por último, nos llama la atención los trailers de promoción que se hicieron para la obra. En estos, Yvonne se pasea por la ciudad, por las calles, pistas de skate, transporte público, etc; dándonos a entender que Yvonne está entre nosotros.

3.1.3 Adaptaciones

3.1.3.1 Adaptaciones de Alfredo Martín

Alfredo Martín⁶⁹, actor, director teatral y dramaturgo de Teatro Independiente, nacido en Corrientes y afincado en Capital Federal es docente de la escuela metropolitana de Arte Dramático. Las dos adaptaciones de Gombrowicz las realizó con el teatro Andamio 90, fundado por Alejandra Boero en 1990 y que se inauguró con la obra *Final de partida* de Samuel Beckett.

La Virginidad es la primera obra que adapta Alfredo Martín y le pone el simbólico nombre de *El Paraíso*. Este nombre revela su intención por hacer énfasis en el pecado original de Adán y Eva, pero lo cierto es que el símbolo de un jardín (que en el cuento de Gombrowicz es muy importante; se hace referencia a rosas salvajes que decoran ese jardín, recordándonos este locus amoenus a su idea de lo inmaduro como auténtico impulso vital que crece rebelde) nos está remitiendo a cada momento a la famosa inmadurez gombrowicziana, la idea del paraíso perdido de la infancia y el tema de la inocencia: no es baladí que la protagonista se llame Alicia, que pasee por un jardín con la vigilancia de ciertos animales y seres peculiares (como el vagabundo) y que se presente tomando el té... (es preciso anotar que el personaje de Alicia en el país de las maravillas y el de Yvonne, por citar una obra de Gombrowicz con la que puede haber relación, son ambas modelo de lo puro, junto con la protagonista de *La Virginidad*. Tanto en *Yvonne* como en *Alicia en el país de las maravillas* se da una propensión a la amplia reinterpretación y formas de mostrar, son piezas que no se agotan en sí mismas).

⁶⁹ Alfredo Martín, que también es psicoanalista (como el escritor Germán García que también ve a través de este prisma a la figura del polaco) hablaría al respecto en una nota para el diario *Página 12*:

– ¿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 arroja 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.

Una frase fundamental en el cuento de Gombrowicz es la que dice «el aspecto distintivo de la virginidad reside en el hecho de que cada cosa asume un valor diverso del real» (B: 123). En todo el cuento se da el juego de símbolos típico de la obra gombrowicziana, en el que precisamente los objetos o acciones van asumiendo valores distintos a los estipulados por la convención o normalidad. Es así que la caída al pecado (producida por el lanzamiento de una piedra hacia la joven) determina que ésta robe (una cucharita) y que se empiece a preguntar por el amor. A partir de aquí, el amor desde la inocencia es sustituido por el amor lascivo, que nos recuerda a aquel de la novela *Pornografía* en la que los jóvenes protagonistas se ven «forzados» a pisar los dos el mismo gusano retorciéndose, una imagen de potencia obscena y típica de lo mencionado anteriormente, una «cosa que asume un valor diverso de lo real». De la misma manera, la pareja de *La Virginidad* se ve en el dilema de roer del mismo hueso, un hueso inmundo. El amor sería el elemento perturbador que queda tras la inocencia, al no entender lo sórdido. Una virginidad en la que se cría a las muchachas de la historia, para sacarlas rudamente y con piedras. Otro punto fundamental sería el que se esconde a través de las siguientes palabras (B: 124): «... la religión, el deber, la virtud; pero me parece que, más allá de todo eso, detrás de un biombo, existen gestos y movimientos estrictamente definibles y que cada uno de esos términos altisonantes se reduce a un gesto determinado, a un punto bien definido» el tema de la Forma que nos condiciona. El biombo nos hace recordar a la caverna de Platón y esos gestos bien definibles a los que les corresponde una única interpretación sería el revés de la definición de virginidad que da en el texto que hemos subrayado antes. Por tanto, el despertar a la vida de la Forma que delimita sería como el pecado capital, alejándonos de la pluralidad de sentidos.

La segunda obra que adapta es *Ferdydurke*, bajo el título de *Detrás de la forma*, premio a mejor obra adaptada en 2010 por Argentores y participante en 2012 en el Festival Internacional Gombrowicz de Radom en Polonia. Es interesante constatar el paso de hipotexto a hipertexto, de narrativa a teatro, ya que las novelas de Gombrowicz tienen partes que recuerdan a teatro o están plagadas de metáforas teatrales, pero más allá de eso, las hay algunas con potente teatralidad, como es el caso de *Ferdydurke*, de la cual se han hecho miniseries en Polonia, del tipo telenovela teatral. El montaje de Alfredo Martín recuerda este tipo de representaciones, la gente está dispuesta a ambos lados del escenario y en éste no hay demasiados elementos (sólo un par de mesas y unas cuantas sillas blancas que van cambiando de acuerdo a la escena) al contrario de su

anterior adaptación *El Paraíso*, pero esto juega a su favor porque permite gran despliegue de movilidad, los momentos que son clave y bastante representativos de la obra con los alumnos están representados por actores muy jóvenes y la vitalidad en el escenario es bastante palpable. El profesor Pimko es representado por el mismo Alfredo Martín, caracterización bien considerada por la crítica (diario *La Nación* en Argentina, por ejemplo, o en alternativateatral.com) y también reconocido por su papel de adaptador, como podemos ver en la web del diario *La Nación* donde recientemente lo califican de «notable adaptador»⁷⁰.



Hernán Firpo del diario *Clarín* en su nota de abril de 2011 subrayaría el título de esta adaptación *Detrás de la forma* como un homenaje a la idea principal de Gombrowicz y del texto: la juventud que se erige contra la ley, que equivaldría a la forma; y nos recuerda un mensaje vital que suena casi hedonista: «mejor morir abrasado que terminar lentamente». Si lo relacionamos, pues, con aquella idea de Roland Barthes, de «mejor arder a durar», podemos acercarnos al sentido de *Ferdydurke* que rescata esta puesta en escena, la inmadurez es ese estado en el que volvemos a la fuerza anterior. Además, la obra es un cuestionamiento sobre la identidad, la vuelta hacia lo propio en detrimento de lo extranjero que quizá suele dictar las normas (en el caso de Argentina con respecto a Europa). Se entienden la patria del autor y Argentina, la patria del

⁷⁰ Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1989806-alfredo-martin-un-notable-adaptador>

director, como lugares de margen. Quizá de ahí el subtítulo de la obra: «una experiencia fuera de lugar».



Vemos que el cartel juega también con lo que es la infantilización y cuculización (término gombrowicziano para connotar esta degradación). Se dice que Martín explora los referentes y hace uso de lo intertextual también en su adaptación. Podemos señalar *Another brick in the Wall* de Pink Floyd como referente indirecto y estético y la *Divina Comedia* de Dante Alighieri invertida, con un profesor Pimko haciendo de Virgilio. El respeto por el texto original hizo que la representación durara dos horas y se considerara como una obra larga, sin embargo, se aprecia por los comentarios de la crítica y el público que esta duración no se hizo pesada al espectador.

3.1.3.2 Adaptación de *Ferdydurke* de Alejandro Genes Radawski

Alejandro Genes Radawski es un dramaturgo y director argentino-polaco quien adaptó esta novela para la sala Tadrón en octubre de 2016.

Como dato importante en 2013 a Genes Radawski le otorgaron la beca en dramaturgia con residencia en la Real Academia Española en Roma, fue el primer argentino en lograr esta distinción. Por sus méritos reconocidos, pues, es que sus obras actualmente son recibidas con gran expectativa. Y esta no fue la excepción: el ritmo de risa y pesadilla hacen que la crítica esté de acuerdo en que logró una atmósfera gombrowicziana, pero al mismo tiempo peculiar, ya que en esta versión recorta personajes: un cuarteto de reconocidas actrices (Cecilia De Paoli, Celeste Caruso, Luján Bournot, Camila Docampo) desempeñan todos los papeles y también existe el factor anacronía, ya que mezcla elementos actuales con el contexto de la década del 30 en Polonia.

Ferdydurke encierra en sí los temas fundamentales de Gombrowicz. Tenemos condensado el dilema de la forma, la infantilización-inmadurez, abordándola desde distintas situaciones y alegorías, incluso en las fijaciones de sus personajes que persiguen lo mismo que el autor (admiración por el peón, por ejemplo). También se trata de forma embrionaria la discusión sobre el espíritu de la Historia, que trataría más profundamente en sus obras dramáticas (*Opereta e Historia*); y, por último, giraría en torno al sueño (F: 39):

¿Sueño? ¿Realidad? ¿Para qué vino aquí, para qué estaba sentado, con qué fin estaba sentado yo? ¿Por qué milagro todo lo ocurrido antes, sueños, recuerdos, días, sufrimientos, pensamientos, obras, cómo todo eso se redujo al sentarse las asentaderas del Profesor y Maestro?

De hecho, la novela empezaría tras un despertar. Estos últimos motivos gombrowiczianos (la concepción de Historia y la irrealidad onírica como atmósfera subyacente) son dispuestos en sus piezas teatrales, el sueño del que parte el protagonista de *El Matrimonio*, por ejemplo, es similar a la situación de la que parte Pepe en *Ferdydurke*.

En esta adaptación Alejandro Genes Radawski acorta muchísimo la novela, pero deja las partes más significativas, la forma de diálogo agilizando la trama, pero también

dejando espacio para el monólogo que nos lleva a oír los pensamientos shakespearianos/calderonianos de Pepe ⁷¹:

Comprendí que debía huir.

Pimko, la escuela, el profesor, Piorkowski, los alumnos, era mucho.

Escapar... ¿adónde? ¿Cómo? En vez de escapar empecé a mover un dedo adentro del zapato.

Teóricamente nada es más fácil, solo basta salir por la puerta de la escuela, Pimko no va a avisar a la policía, no llegan tan lejos los tentáculos de su pedagógica cuculiterina.

Basta solo querer, pero no puedo querer.

Si por un solo momento la realidad recuperase sus derechos, todos exclamarían, ¿Qué hace acá ese adulto? ¿Sueño? ¿Realidad? ¿Será posible? ¿Es posible?

Esta forma enunciativa nos hermana a los personajes de Pepe y Henri (protagonista de *El Matrimonio*) en una alusión al drama shakespeariano y corroborando el hecho de la teatralidad de la prosa de Gombrowicz.

Por último, el director y autor teatral introduce elementos contemporáneos como es la canción *I dreamed a dream* de la banda sonora de *Los Miserables*.

Se acentúa esta relación del doble gombrowicziano en los personajes de Polilla y Pepe, como siempre que hay alguna confabulación en las historias de Gombrowicz, aquí Polilla se ve seducido por la inferioridad del peón Quique y hace que «le de en la facha» (en la cara). Esta situación y la de la colegiala Zutka son puestas en relieve como las anécdotas principales de la obra.

Cuando le preguntamos al dramaturgo de esta puesta en escena sobre su filiación con Gombrowicz contestó: «La cercanía con el autor es porque ambos somos polacos en primera medida, y luego, su escritura es muy parecida a la mía, siempre rozando el absurdo».

⁷¹ Del texto de la adaptación cedido a la autora del presente trabajo.



Ferdydurke de Alejandro Genes Radawski

3.1.3.3 Adaptaciones de Adrián Blanco

3.1.3.3.1 Conversaciones con Gustavo Manzanal y Adrián Blanco. Panorama teatral argentino

En una conversación con Gustavo Manzanal⁷², maestro teatral experto en las conexiones entre lo vivencial y teatralidad, director de Teteba (Teatro Terciario de Buenos Aires) y actor que ha interpretado a Witold Gombrowicz recientemente en *Trans-Atlántico* nos aseguró que:

[...] me subyugaron algunas fotos que conseguí de la puesta que el compatriota Lavelli hizo en París de su *Yvonne*: el aliento clásico que destilaban, la magnificencia de esos seres volcados a una especie de puja sin razón de ser pero que sirve para poner sobre el tapete lo más primario y lo peor aderezado. No conocí la obra hasta entrado en años, pero viví el ensueño de aquellas fotos como si me invitaran a un mundo shakespeariano que creía ya perentorio y demodé, pero al que abrigaba la esperanza de pertenecer de algún modo a lo largo del recorrido que me esperaba a mi vez.

A su vez, el director Adrián Blanco, director de *Opereta* en el 2004⁷³, la galardonada *Trans-Atlántico* antes mencionada y de *Historia* posteriormente; también hace apuntes de la forma de romper de Gombrowicz con la tradición, tomando elementos prestados de ella y dando como resultado el antirealismo de transportar a un mundo distinto, de transformación:

[...] todos sus fundamentos son de «ruptura» en una época donde el realismo sigue primando en la cabeza del espectador del siglo XXI, entonces él sigue siendo transgresor en ese sentido, porque demuestra que con todo el infantilismo y con todas las «estupideces» (dicho por el propio autor, por ejemplo, cuando habla de *Opereta*) él iguala discursos shakespearianos. Él genera con «lo sobrante», lo que otros desechan, castillos enteros. Lo veo como un reciclador del lenguaje que desecha la llamada «cultura». Su discurso es lo contrario al llamado discurso culto, por eso el sector academicista argentino no lo aceptaron, como es el caso de Borges; él, pues, tuvo que armar su propia «banda de locos» porque su

⁷² Cartas con Gustavo Manzanal, dirigidas a María Elena Blay, en las que resume a su vez las conversaciones que tuvo el actor con el Sr. Krzysztof.

⁷³ Año del centenario del nacimiento de Gombrowicz, para el cual, por primera vez en Argentina, Adrián Blanco estrenó esta *Opereta* en el Club del bufón, con buen recibimiento por parte de la crítica.

tipo de escritura y su lenguaje no es parte de lo que forma la cultura «européista» que todavía reina aquí en Argentina.⁷⁴

Ciertamente, hay un mundo shakespeareano en lo estético y que nos lleva a evocar ciertos aspectos del drama romántico, alguna búsqueda de identidad, un propiciar a la fortuna para que haya un cambio de situación, etc. Pero es curioso cómo el tema del teatro dentro del teatro también nos puede recordar al dramaturgo isabelino y ese es un rasgo muy interesante en Gombrowicz, lo podemos observar en casi cada obra suya porque hay un juego de miradas, de la definición del yo por el otro a la manera sartreana. Pero hay una novela suya en especial en la que se ve con mucha claridad: en *Pornografía*. Ahí es donde encontramos el teatrillo que confeccionan Witold y su alter ego, con la pareja de jóvenes en un marco idílico (P: 148-152). En *As you like it* de Shakespeare, también se da una incitación explícita a observar una actuación, aunque este tipo de actitudes obedecen a un orden diferente. En Shakespeare se da una funcionalidad en esta estrategia; si Rosalind y Celia se quedan a observar a Orlando y Jaques en el bosque y escuchan su conversación es para aportar más información al espectador y para contribuir a que se tomen determinaciones en la historia, quizá con didactismo y algo de ironía, además. Pero claramente existe ya este teatro dentro del teatro, el lugar de una pequeña representación. En Gombrowicz la motivación es otra, la *mise en scène* nos lleva a reflexiones del teatro en sí, de todo este proceso de ser mirados y se presta para recordar uno de los temas esenciales, el de la libertad del individuo, reconociendo su mirada para poder liberarse de ella.

En *El Matrimonio* se da esta reflexión también, el papel creador del «otro», en medio de un entorno onírico, donde los límites se tornan difusos y se forma esa realidad cercana al absurdo. Gombrowicz afirma y defiende la calidad dramática de esta obra a pesar de que el conflicto se cree entre un hombre y el hombre mismo, ya que al fin y al cabo no hay hombres independientes, sino una deformación constante. Recordemos sus intercambios de cartas con Martin Buber (Gombrowicz, Rita, 2008: 185-189), en las que se dirigía a él en principio por afinidad de conceptos (la realidad que se crea entre los hombres) pero por las que al final se da cuenta de que el filósofo no está tan de acuerdo en que la obra de Gombrowicz que discuten sea un drama porque, según él, lo

⁷⁴ Entrevista electrónica a Adrián Blanco por María Elena Blay, 2014.

que sucede no se da entre dos individuos independientes. Para Gombrowicz, esto es imposible; y lo afirma en una de estas cartas, *El Matrimonio* constituye un fragmento de una obra única, la obra gombrowicziana, en la que se persigue este tema de la Forma y del espacio interhumano por el cual nos creamos, o somos mirados, y existimos y que da por sentado esa falta de independencia.

Volviendo a *Trans-Atlántico*, es una representación que nos sirve de ejemplo para poner de relieve esa teatralidad de las obras de Gombrowicz que en principio son novelas y que es la que permite que se puedan hacer adaptaciones como la antes mencionada. Gustavo Manzanal ganó el premio como mejor actor en el 9º festival internacional Gombrowicz de Radom en el año 2010, así como también su director Adrián Blanco. Al ver la obra, representada durante dos temporadas, del 2009 al 2011 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, podemos constatar el trabajo de su equipo y ciertos detalles que distinguen la pieza. Los colores oscuros de fondo dejaban destacar los rojos y los carmesí que nos recuerdan a la bandera polaca y a la guerra; también el fondo permite adornar cual cuadros las escenas del personaje Gombrowicz junto al joven efebo, quedan como representaciones de la Piedad. La ausencia o presencia de personajes femeninos a través de solamente sus vestidos; entre otros detalles, le dan un sello contemporáneo, muy actual. También se puede anotar que la adaptación ha resultado natural, el texto efectivamente se prestaba para ello; leyendo el guión nos damos cuenta de que incluso transformando en diálogo el prólogo de la novela la cohesión se mantiene o incluso se refuerza. Existe ahí un todo orgánico.

Si hablamos del panorama argentino es evidente que un autor como Gombrowicz, que vivió y escribió gran parte de su obra en ese territorio, influyendo en cierto círculo literario que se resistía a las modas del *nouveau romain*, pero nunca permaneciendo indiferente al panorama artístico en general; haya calado hondo y siga influyendo y representándose actualmente. Pero fue un argentino también, quien fue el principal impulsor del teatro de Gombrowicz y por quien el autor polaco se hizo conocido en Europa como dramaturgo. Para Jorge Lavelli, director nacido en Buenos Aires (Argentina) y afincado en París, fundador del teatro nacional de la Colina en París entre 1987 y 1996, la puesta en escena de *El Matrimonio* supuso un logro importante en su carrera. Una característica importante de nuestro autor es el hecho de que la anécdota pasa a un segundo plano, que se cuente la historia del mundo y no de determinado

momento político ni histórico (Gombrowicz no es un escritor social, de mensaje, a la manera brechtiana, por ejemplo):

Yo considero atractivo que sea atemporal. Que se hable de la guerra, del poder, porque es la manera de ver la evolución del mundo, yo creo, y no estar sometido a lo que podrían ser los actos de la historia, una liberación de eso, y una liberación del *esprit* directamente, algo que te permite a partir de lo que estás viendo construir una realidad, imaginar una realidad donde esas situaciones se están inscribiendo o que están próximas a inscribirse. Me parece que tiene una gran vitalidad, un aporte vital muy atractivo. Es teatro teatro, cargado de teatralidad.⁷⁵

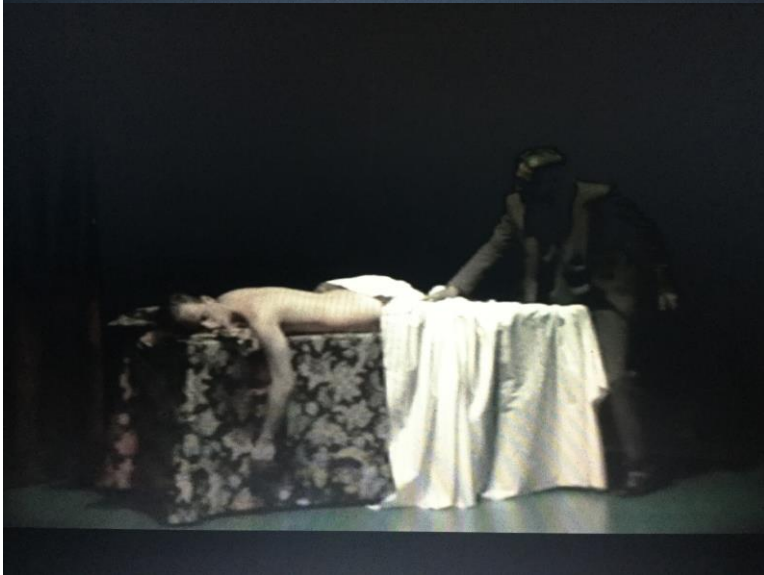
La figura de Witold Gombrowicz sigue siendo para el entorno teatral argentino un representante de lo *underground*, de lo contracorriente. Aún ahora el realismo y el teatro de contenido social siguen triunfando. En palabras de Adrián Blanco, podríamos resumirlo de la siguiente manera:

Buenos Aires es el lugar con la cartelera más rica de toda Latinoamérica. Eso no quiere decir que todo lo que brilla es oro. Si bien hay mucha oferta, como en cualquier lugar del mundo, un 25% más o menos debe tener un nivel profesional. En Buenos Aires se presentan 2000 espectáculos al año, entre los cuales hay cosas más interesantes y cosas que no lo son. No hay tanta producción con rigor artístico. Tiene básicamente tres grandes modos de producción: comercial, independiente (o *under*) y oficial (estatal). Yo trabajo principalmente en estos últimos dos. Yo trato de recuperar una tradición rioplatense del teatro y de la teatralidad (por eso me interesa Gombrowicz), un teatro lejos de la interpretación psicológica, más cerca del rito y del mito. Actualmente el teatro hace cierto «periodismo artístico» de las situaciones contemporáneas, hay una tendencia a tratar los conflictos cotidianos del nuevo milenio y de las «familias disfuncionales», en un naturalismo que toma distintas formas pero que en el fondo es el mismo de hace varias décadas (60's, 70's).

El realismo es la bandera oficial del sistema que nos rodea, por eso la mayor cantidad de obras se construye en base a ese discurso social predominante. Mi aporte entonces es el de tratar de poner autores que son denominados incluso como autores «malditos» y sobre todo trabajo mucho con autores argentinos, que en cierta forma Gombrowicz lo es, ya que produjo la mayor parte de su obra en Argentina.⁷⁶

⁷⁵ Entrevista de Jorge Lavelli realizada por María Elena Blay, en París, julio 2013.

⁷⁶ De la entrevista a Adrián Blanco por María Elena Blay, 2014.



Gracias a esta filmación de la obra teatral de Adrián Blanco pudimos ver detalles como el hecho de que el público entrara atravesando el escenario y casi conviviera con el hecho teatral, el camarero limpiando la mesa en medio de la escena mientras los espectadores se sentaban en sus sitios, dando la sensación de ser partícipes de lo que allí iba a tener lugar. Las escenas escogidas muestran ese juego entre dos jóvenes en la primera imagen y en la segunda la seducción que siente el protagonista, Gombrowicz, dejándose llevar por la poderosa desnudez del joven, tal cual ocurre en muchas de sus obras, sea a través de situaciones más o menos parecidas (o desnudeces parciales) como en situaciones más alegóricas en las que la desnudez es representada por otros caminos.



Afiche de la representación

3.1.3.3.2 Representaciones de *Historia* en el contexto argentino

Historia no es originalmente una pieza dramática; para la obra de Adrián Blanco y José Páez se adaptó un borrador inconcluso que se encontró de Gombrowicz tras su muerte. Blanco tradujo especialmente este texto para su adaptación, ya que sólo se encontraba en polaco y francés. Estos autores mezclan pasajes de la vida de Gombrowicz, mezclan al Gombrowicz adulto con el Gombrowicz joven, en un cuadro expresionista y onírico.

El tema de la inmadurez nos llega como planteamiento para todos, despojarse, pies desnudos, como actitud frente a la Historia. (Esta esencia de inmadurez, también es reflejada con el desnudo en *Opereta*, como despojo de cualquier formalismo).

Lo onírico viene adornado mediante un juego de máscaras en las que los personajes familiares se van transformando en profesores o soldados, en un devenir muy parecido al que ocurre con la mutación de personajes en los sueños. Así, pues, la teatralidad se verá intensificada.

Jorge Dubatti se ha referido a *Historia* de Adrián Blanco y José Páez como «entre lo mejor del circuito de teatro independiente» y rescata el valor introductorio de la obra, ya que funciona como autobiografía y exposición de pensamiento de Gombrowicz, sobre todo en lo que concierne a inmadurez, resultando una especie de mediación entre los textos del polaco y el público.

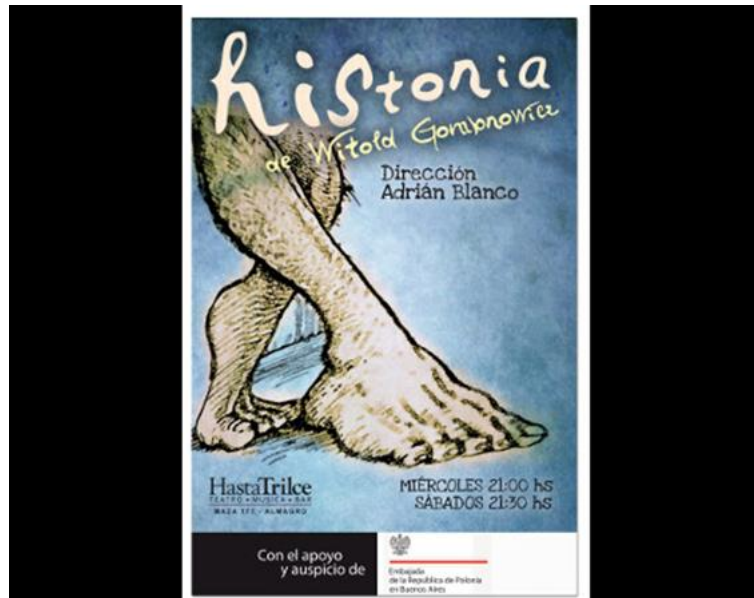
Historia es una obra autónoma, pues, pero inconclusa. Para Adrián Blanco, que está dirigiendo *Historia* tras el éxito de *Trans-Atlántico*, representa una pieza importante en su trilogía de obras gombrowiczianas y nos explica por qué:

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.⁷⁷



⁷⁷ De la entrevista a Adrián Blanco por María Elena Blay 2014.

3.1.4 Primer congreso internacional Witold Gombrowicz

El primer congreso íntegramente sobre Witold Gombrowicz realizado en Sudamérica se hizo en Buenos Aires, Argentina en el año 2014. Su organizador y director, Nicolás Hochman sorprende por su juventud y su empeño en dar a conocer al escritor polaco por encima de cualquier otro objetivo, para esto inició una andadura en las redes sociales que tuvo gran acogida y por medio de las cuales pudo llegar a diferentes estudiosos y entusiastas de Gombrowicz en general, gente del mundo entero: al Congreso Gombrowicz llegaron ponentes desde Japón, México, España, Polonia, con una mayoría de estudiosos argentinos. Las diferentes mesas giraron en torno a temas como: «Gombrowicz y sus búsquedas literarias», «El polaco incómodo», «Gombrowicz y el teatro de su vida», «Gombrowicz y el choque con la cultura argentina», «Gombrowicz y la irreverencia», «Gombrowicz y la literatura europea», etc. Al ponernos en contacto con ellos queríamos constatar lo más relevante de su propuesta, seguir las pistas de cómo se está gestando este revulsivo por parte de gente joven. Una de las conclusiones del I Congreso Gombrowicz que interesaría subrayar es la de que Gombrowicz no es un autor canónico en Argentina y que no se le lee en los colegios. Esto sorprende porque por un lado escritores de la talla de Piglia sí que lo han integrado en el canon argentino... En este contexto la aparición del Congreso ha sido importantísima, logrando que se reedite *Ferdydurke* y que se pongan en marcha lecturas públicas del escritor polaco. Aquí las respuestas de los participantes, a los que también se les preguntó sobre el documental que están realizando *Forastero en todas partes*:

3.1.4.1 Testimonio Sofía Alemán

El I Congreso Internacional Witold Gombrowicz se celebró en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno con el fin de conmemorar los 75 años de la llegada del escritor polaco a la Argentina. Celebrar dicha fecha fue, principalmente, una excusa para generar un espacio en el que confluyeran diferentes perspectivas e interpretaciones sobre la obra y vida de Gombrowicz.

La propuesta se desmarcó de un típico congreso: desde un principio apuntamos a que las exposiciones académicas –cuyas áreas temáticas fueron Gombrowicz y la literatura comparada, Gombrowicz y el exilio, Gombrowicz y el teatro, Gombrowicz y los vínculos sociales, Gombrowicz y los intelectuales en Argentina, Gombrowicz y los

intelectuales en Europa– convivieran con otras más flexibles; esta dinámica incluyó mesas-debate, charlas con especialistas, la proyección del work in progress *Forastero en todas partes* y una performance. De ese modo, lectores de Gombrowicz, interesados y curiosos, académicos y equipo organizador construimos un espacio en el que se dieron discusiones e intercambios y, sobre todo, disfrute.

Durante los cuatro días que duró el Congreso, más de mil personas asistieron a las diversas actividades, y los expositores viajaron desde trece países, desde tres continentes diferentes. Además de lo ocurrido en la Biblioteca Nacional, la propuesta se desarrolló en otros sitios de la ciudad. Por un lado, organizamos un ciclo de teatro gombrowicziano, bautizado «Operación Bochinche» (inspirados, claramente, en el operativo que realizó Gombrowicz para publicitar su *Ferdydurke*), que reunió la obra *Kronos, una calma erótica*, con la dirección de Michal Znaniecki, y la performance dirigida por Nadia Sandrone, *Gombrowicz, a secas*. Por otro lado, realizamos un city tour witoldiano, para el que alquilamos dos colectivos a fin de recorrer los puntos de Buenos Aires más significativos por los que Gombrowicz deambuló en su larga estadía.

Claro que no inventamos esas referencias, todas fueron decididas sobre la base de los datos que el mismo Gombrowicz anotó en *Kronos*. El tour también se despegó de la forma tradicional del guía que habla y todos escuchan y miran; durante el viaje, quien tuviera una anécdota o comentario sobre por donde estuviéramos pasando, solo tenía una obligación: compartirla con el resto. Y así fue. Finalizamos el recorrido del city tour en una confitería tradicional de Buenos Aires, en donde una mesa larguísima aunó dos extremos: desde los académicos más conocedores de la obra de Gombrowicz hasta personas que se acercaban por primera vez a la obra del autor. Creemos que, de alguna manera, esta imagen graficó la idea-motor del Congreso: discutir sobre Gombrowicz, y también difundirlo.

3.1.4.2 Wanda Wygachiewicz

En la etapa de producción del I Congreso Internacional Witold Gombrowicz fueron surgiendo diferentes preguntas, dudas, reflexiones, que nos hacíamos en referencia al autor. Una de ellas, por supuesto, era poder tratar de indagar, porqué Gombrowicz no era un autor leído en nuestro país, siendo que acá escribió gran parte de su obra. Nos habíamos enterado de que, por ejemplo, en Polonia, *Ferdydurke*, es lectura obligatoria en los secundarios. Desde el comité de organización, siempre pensamos la

idea del Congreso, no solo como una mesa de invitados para llevar a cabo debates en relación al autor, sino, como un espacio de interacción entre académicos y lectores. Y en esas interacciones poder ir desarrollando todas esas preguntas que nos hacíamos. La idea de realizar un documental sobre Gombrowicz, se basaba, no en la mera cuestión de recorrer su historia, sus días por el país y su obra, sino, más bien, poder observar qué era lo que había sucedido, a través del tiempo, con todo aquello. Aprovechando el marco del Congreso fuimos realizando diferentes entrevistas en las que tratábamos de indagar sobre preguntas como, por ejemplo: ¿por qué leer a Gombrowicz?, ¿cómo se llega a la lectura de Gombrowicz?, ¿qué hay de «Gombrowicziano» en la experiencia cotidiana?, o, preguntarnos a través de la mítica frase «Maten a Borges» ¿cuál era el legado de su obra? Entre otros, pudimos conversar con Alexander Fiut, Germán García, Lukasz Tischner, Klementyna Suchanow, Pau Freixa Terradas, Silvana Mandolessi, Laura Isola y Takayuki Yokota-Murakami e ir dándole forma a todas estas cuestiones. A su vez, durante el Congreso pudimos proyectar el Working Progress, que también contó con la colaboración del poeta y psicoanalista Tom Lupo para la locución del mismo.

El otro punto interesante del Documental es que para el guión se trabajó principalmente con *Diario y Kronos*, que todavía no fue traducido al español. Esto también nos sirvió para poder adentrarnos un poco más en la vida de Gombrowicz en Argentina, sus pasos por la ciudad de Buenos Aires, sus lugares cotidianos, que intentamos reflejar en imágenes siguiendo el mismo hilo conductor del documental, en referencia de lo qué era y de lo qué es hoy. Y siguiendo con esta idea, de poder entender cómo es que se lo lee hoy a Gombrowicz en diferentes partes del mundo, surgió el nombre del documental: *Forastero en todas partes*.

Al día de hoy, el documental se encuentra en etapa de producción.

3.1.4.3 Marcos Urdapilleta

Se puede decir que hasta la realización del Congreso Gombrowicz las obras del autor polaco circulaban más bien poco por Buenos Aires. Y esta circulación era reducida en un sentido doble: por un lado, los libros de Gombrowicz eran, y en buena medida siguen siendo, difíciles de conseguir, y por el otro sus lectores son pocos. A pesar de haber vivido casi veinticuatro años en Argentina, y de haber intervenido en el escenario literario local, Gombrowicz no es un autor leído en escuelas ni universidades. Y, si bien es cierto que existe un aparato crítico alrededor de su obra, y que la prensa cultural le

dedicó algún espacio, tampoco es leído por un público más amplio, que exceda los círculos académicos o literarios.

No son muchos los libros de Gombrowicz que se pueden encontrar en una librería. Antes del Congreso Gombrowicz, eran todavía menos: a excepción del *Diario argentino* y de *Gombrowicz en Argentina*, casi no había otros títulos suyos en librerías. En buena medida, buscar a Gombrowicz era buscarlo en internet, sobre todo en plataformas de compra y venta como Mercado Libre. Hasta principios del año pasado, las publicaciones más frecuentes en ese sitio eran de libros usados: algunos volúmenes de la colección que editó Seix Barral en 2004 a propósito del centenario de Gombrowicz, ediciones más viejas, como el *Ferdydurke* de Sudamericana, y libros de entrevistas –*Testamento*, puntualmente– o de correspondencia.

En este sentido, el Congreso implicó un quiebre.

A la reedición de *Ferdydurke*, cuya tapa corresponde a una de las ilustraciones de nuestro libro *Esto no es una nariz*. Gombrowicz según cuarenta ilustradores, y que se lanzó a partir de la organización del Congreso, le siguieron por la misma editorial: *Bacacay*, que incluye tres cuentos inéditos en castellano («El drama de los señores barones», «El pozo» y «Pampelan en el parlante», con traducción de Pau Freixa Terradas y Bozena Zaboklicka), *Trans-Atlántico*, *Cosmos* y el *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Para ver cómo esta serie de reediciones viene ampliando el círculo de lectores alrededor de Gombrowicz, se puede tomar los casos de *Ferdydurke* y *Bacacay*, que, a veces de manera consecutiva, aparecieron en el ranking de los diez libros más vendidos que la librería Eterna Cadencia publica todas las semanas (*Ferdydurke*: 22/09/2014, 12/10/2014, 1/12/2014, 16/02/2015, 13/07/2015; *Bacacay*: 2/03/2015, 9/03/2015, 16/03/2015). Hoy estos libros se consiguen en las librerías de Buenos Aires y también en internet, por lo que en buena medida la obra de Gombrowicz deja de ser dispersa y empieza a ser distribuida.

Algo que nos sirvió mucho para medir el impacto del Congreso en lo que hace a la lectura y el interés por Gombrowicz fue el evento que organizamos el 27 de agosto del año pasado, «Gombrowicz en un minuto». Se trató de una lectura pública y colectiva: treinta personas, entre escritores, periodistas y académicos, leyeron sobre escenario fragmentos de las novelas, los cuentos, la correspondencia y el teatro gombrowiczianos, en un bar en San Telmo. El evento, que apareció publicado en diarios de alcance nacional como *La Nación* y *Página/12*, contó con un público de casi doscientas personas.

Esta lectura pública, además, fue parte de una campaña que empezamos el año pasado y que busca sacar a Gombrowicz de los círculos especializados y llevarlo al lector interesado o curioso. Esta campaña se llama «Echemos a Gombrowicz a la calle» y, además de la lectura de fragmentos, incluyó una serie de intervenciones teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Que a Gombrowicz se lo lea más, que lo lea y lo discuta más gente, es uno de los principales fundamentos del Congreso y la idea directriz que seguimos para todas las actividades que involucra. Ahora seguimos trabajando en esa línea: por estos días lanzamos la Biblioteca Gombrowicz, un archivo con más de trescientas entradas que incluye textos de y sobre Gombrowicz, y en febrero se lanza *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, una edición digital de cuatrocientas páginas que incluye los artículos presentados en 2014 durante el Congreso Gombrowicz.

3.1.4.4 Nicolás Hochman

Sobre el Segundo Congreso Gombrowicz, la idea es que sea una continuación directa con lo que se hizo la primera vez. Creemos que hay muchísimo para hacer, porque la obra del polaco (sobre todo en Argentina) apenas es leída. Y que se lo lea no nos parece simplemente una cuestión de gustos, sino de necesidad. Gombrowicz es un autor crítico, ácido, incómodo, incensurable, y lo que dijo, lo que escribió, puede constituirse como una caja de herramientas para pensar pasado, presente y futuro, y tratar de hacer algo con todo eso.

Para el segundo Congreso queremos que venga más gente de todas partes del mundo, porque eso enriquece muchísimo el cruce de perspectivas. Queremos que en lugar de ponencias académicas haya charlas, discusiones (no sería un evento gombrowicziano sin ellas). Y queremos acompañar todo eso de diferentes entrecruzamientos artísticos: un ciclo de cine, un ciclo de teatro, un ciclo de música, un concurso de afiches, una muestra de dibujos de Mariano Betelú, murales en la vía pública, intervenciones urbanas, más city tours, suelta de libros, todo vinculado a Gombrowicz. Y además queremos vincularlo a la tecnología: queremos grabar todo, queremos transmitirlo vía streaming a todo el mundo en vivo y en directo, queremos que de todo quede registro, para que cualquiera pueda tener acceso a eso de manera libre y gratuita. Otra de las cosas que queremos hacer, un poco locas, es crear una app para celulares y tablets. Y armar una trivía de preguntas del estilo del Preguntados.

Algo importante, además, es que queremos empezar a diversificar las sedes. En principio, el segundo congreso se haría en Buenos Aires, Córdoba y Tandil, de manera consecutiva, en una especie de tren witoldiano. Y queremos armar una campaña para declarar a Tandil «Ciudad Gombrowicz», convirtiéndola en un epicentro de acciones y llevando la Biblioteca Gombrowicz en papel más grande de América Latina.

3.2 España

Trasladándonos al panorama español podemos constatar que hay cierto vacío con respecto a la figura de nuestro autor, no en el ámbito narrativo (los últimos años ha sido la figura de Vila Matas el responsable de la popularización del autor polaco⁷⁸), sino en el entorno de las representaciones teatrales. Si buscamos en la base de datos del Institut del Teatre de Barcelona podemos encontrar puestas en escena de Xicu Masó de Teatre Lliure y otras dirigidas por Andrzej Leparski, pero son siempre actuaciones de prueba, en ámbitos de teatro aficionado y universitario. Desde 1983 que se representó *Yvonne, princesa de Borgoña* con puesta en escena de Luis Vera por el grupo Teatro Musarañas de Madrid, creado en 1974 dentro del movimiento independiente; ha sido otra vez Lavelli quien ha introducido a Gombrowicz, esta vez en el Festival de la Tardor en Barcelona en 1989, cuando llevó a escena *Opereta*, con música de Zygmunt Krauze; en 1993 se realizó *Yvonne, princesa de Borgonya* de un joven Josep María Mestres con miembros de la desaparecida compañía Rebeca de Winter, pero que le valió el Premio de la Crítica de Barcelona y que se dice en algún medio⁷⁹ que llenó las salas del SAT (Sant Andreu Teatre), también fue el año en que el actual director de la Sala Beckett, Toni Casares, tuvo su primera dirección escénica y bajo el contexto del Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona estrenó *Yvonne*; y no será hasta 2008 cuando tengamos otra representación que esté al nivel de producción del listón dejado por

⁷⁸ Es conocida la predilección de Enrique Vila Matas por el autor polaco, su admiración desde antes incluso de conocer su obra y su idealización a partir de la fotografía de un joven Gombrowicz. Pero también el barcelonés Jordi Bonells ha tratado la figura de Gombrowicz en sus obras y ha sido un discípulo de obra y biografía: exiliado en Buenos Aires, París y Marsella, jugador de ajedrez, escritor en otras lenguas además de en su lengua nativa, combativo con los nacionalismos... los paralelismos pueden seguir así si es que entramos en dos de sus novelas: *Dar la espalda* cuyo protagonista es un alemán judío exiliado en Argentina y jugador de ajedrez, personaje imaginario que pudo conocer a Gombrowicz y *El premio Herralde de novela* donde habla precisamente de estos temas autobiográficos y en el que encontramos, además, uno de los temas gombrowiczianos por antonomasia: la inmadurez, la preferencia por lo salvaje, el anhelo de juventud en todas sus formas. Esto podría conectar con nuestro capítulo de autores existencialistas que tratan el tema del espíritu perdido y anhelado de juventud; es, además, Bonells admirador confeso de Thomas Bernhard y en este fragmento nos recuerda también a esa obra autobiográfica que es *Otra vuelta de tuerca*: «Decidí ser escritor como vía de escape. Como salida el impasse en el que me hallaba. Para olvidar esa obsesión tan absurda que consistía en querer ser niño de mayor. Un día. No me olvidé. Continué en las mismas. Queriéndolo ser. Sin serlo. Y como no me olvidé, me puse a hacer lo imposible para no ser lo que había decidido ser. Para no traicionar. Al niño imposible que algún día me hubiese gustado ser» (Bonells, 2012: 14).

⁷⁹ En la página Cultural del diario *La Vanguardia*:
<http://www.traces.uab.es/tracesbd/lavanguardia/lvg080331.pdf>

Lavelli: en este caso la puesta en escena de Joan Ollé de *Yvonne, princesa de Borgoña* y que según sus propias palabras que aparecieron en la prensa, sería más bien una labor reivindicativa:

[...] muchos de los espectáculos que ha dirigido en los últimos tiempos conforman «de manera inconsciente» un ciclo dedicado a autores poco reconocidos en su dimensión de dramaturgos, «pero que han dejado una huella muy fuerte en el teatro. El ciclo sería como un repaso heterogéneo a la escritura teatral del siglo XX».⁸⁰

Sin embargo, podemos afirmar que la presencia del teatro y sus metáforas en la literatura española tiene ecos en sosias del polaco como José Ángel Valente, quien también enfocaría sus vivencias literarias entremezcladas con la vida en un diario singular y que sería autor de un poema, como lo es, *La última representación*, que nos haría reflexionar también sobre el transfondo de la vida como representación con un tono más amargo:

La última representación

*Los dioses
de esta primavera
no me han sido propicios
y cuidadosamente los maldigo, madre
oscura, blasfemia, madre de la plegaria.*

*Han dispuesto sus negros artilugios
encima del tablado.*

*La representación comienza,
pero sólo un final se representa.*

*Al centro de la escena, un hombre
o figura de un hombre
de cenicientos pómulos ostenta
una pesada cornamenta.
Con cada uno de los cuernos*

⁸⁰ Ginart, B. (2008). Ollé reivindica a Gombrowicz con *Yvonne, princesa de Borgoña*. Obtenida el 1 de mayo de 2014. De http://elpais.com/diario/2008/03/26/catalunya/1206497249_850215.html

*hace beber sucios detritos líquidos
a su exánime stirpe.*

Excremental el hombre.

Nada

*con él ni en él podría
crecer, multiplicarse.*

Ni aun el llanto.

Poblad la tierra.

Oh dioses,

error sin fin, sin fondo, de este sueño.

*Hacia las candilejas, deslumbrada,
una mujer desnuda abre
sus claros ojos a la nada.*

Va a caer el telón.

La sombra

va a caer otra vez sobre la sombra.

*Aplaudo solo, en la sala repleta
de espectadores muertos.*

(1999: 114)

Valente, de clara influencia celaniana, hace eco de la nada en medio de ese auditorio sin esperanza. Pero no es una sala vacía de espectadores, la sala contiene espectadores muertos (como si nacieran en un abril a lo Eliot), un espectáculo terrible que ocurre del lado del público. Valente nos pinta una escena de pesadilla que recuerda al fin del mundo. Sería el broche de oro para un espectáculo llamado mundo, cuando todos son sombras y las únicas luces que aparecen alumbran a la nada. Vacío sin fin, el poeta-autor está solo, y se habla de un sueño, como en el escenario de *El Matrimonio* y como un Hamlet huérfano de dioses que canta en lo estéril, como cuando una representación sólo representara un final, es así la dimensión de esta pesadilla. Valente lo lleva al extremo y es enteramente trágico, ceniciento e incluso demoníaco, sin necesidad de mencionar a un demonio.

Si hablamos de poetas españoles, Gabriel Ferrater es el principal introductor de Gombrowicz en el sistema literario español⁸¹, como apunta Bozena Zaboklicka en su artículo «Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor» y quien defendería su candidatura al Premio Internacional de Literatura en 1966, del cual era jurado; además, considera a Gombrowicz como el mayor prosista de ese tiempo. No es de extrañar que el poeta catalán viera en nuestro autor un candidato ideal para ganar el premio, ya que guardaba mucha admiración por su obra, tanto, que hasta aprendería polaco para poder leerlo en su idioma original. Gracias a esto llegaría la primera novela publicada en España: *Pornografía* en 1965 traducida por Ferrater⁸². Pero esta afición del que fuera director de Seix Barral por Gombrowicz no sorprende si tenemos en cuenta los puntos que tienen en común (sin contar con que Ferrater también vivió en otro país al suyo durante la guerra, en su caso se trataba de Francia y Guerra civil española): a menudo se define la poesía de Ferrater como cargada de ironía, en sus poemas vemos esa añoranza por lo joven, y en su propia vida haría alarde de diferentes rasgos de atracción por la inmadurez como el hecho de llegar tarde a todo (estudios, servicio militar, etc) o hasta la repulsa de lo viejo en su forma máxima, que en él cobraría un carácter macabro-cómico: gombrowicziano hasta el final se quitaría la vida a los cincuenta años para «no oler nunca a viejo». Quizá esta sea la forma más extrema de la repulsa simbólica que un admirador de Gombrowicz vería en las formas caducas, serias, obsoletas. Ferrater sería consecuente y viviría de esa manera (también buscaba la cercanía de gente, en este caso mujeres, más jóvenes que él) y moriría así también, bajo su código. Un ejemplo de este ideario es el poema inspirado en su amiga Helena, en el cual resalta el tiempo, la edad y los días:

Helena

Cumples veinte años, Helena.

Vienes de donde no recuerdas,

⁸¹ También sería un notable divulgador de la figura del polaco en el país sudamericano que lo acogió gracias a un artículo suyo en 1966 para la revista *Presencia*, en el que rescata la versión porteña de *Ferdydurke*, como apunta Pau Freixa Terrades (2008: 93).

⁸² Aunque como anota Narebska (2015: 287-288) no queda claro si lo haría directa y exclusivamente desde el polaco. Se subraya la cantidad de lenguas que conocía Ferrater, pero no así el dominio del polaco.

Por otro lado, las primeras traducciones de libros polacos al español datan de 1895 (2011: 90).

*miras adelante,
y quieres hacer una sola
limpia transparencia
de los millares de vidrios
(uno tras otro)
que son días tuyos
por donde mirarás
cómo se te abre el tiempo.
¡Tan fina, la curva
del cuervo que se aleja
al sesgo por el cielo,
y decanta los árboles
haciendo un orden nuevo
con el campo y la tarde!
Corta tú como él
azul y tiempo y mundo,
siguiéndolo con la vista
por muchos años, Helena,
muchacha de largo cuello,
tú que ríes alto
y siempre te decantas
un poco, a la derecha,
a la izquierda, y ahora
(tienes veinte años) dispones
para tu balance
las líneas del mundo
con todo lo que es viejo
(como quien dice yo).⁸³*

Con respecto al mencionado antes, Vila Matas, podemos decir que es el más famoso gombrowiczida actual del territorio español: «Los españoles, como sabemos, han elegido al Orate Blaguer entre sus hombres de letras más conspicuos para reflexionar sobre Gombrowicz», afirma Juan Carlos Gómez amigo argentino de

⁸³ Versión de José Ángel Valente obtenida en el sitio web: www.amediavoz.com

Witoldo, quien en sus textos lo apoda con el mote de Orate Blaguer claramente despectivo, como la mayoría de los motes de gombrowiczidas, y sus anécdotas sobre él no lo dejan en muy buen lugar (sobre todo la del enfado por una broma que realizó Goma -apodo de Gómez- al Pato Criollo alias César Aira y a él; esta falta de sentido del humor podría contradecir su supuesto espíritu gombrowicziano). Lo sitúa de niño predilecto de la esposa de Gombrowicz y también lo tacha de llorón y arrogante. Quizá, el hecho de constituirse como el principal citador de escritores de vanguardia con obras como *Bartleby y compañía* que son un compendio de anécdotas e impresiones sobre los grandes, o haciéndose el rescatador de figuras como Robert Walser o Georges Perec, al mismo tiempo que la de Gombrowicz, le hace parecer un tanto arrogante, pero no se le puede negar que en sus textos acertó con varios puntos de la obra del autor polaco que decía admirar y al que situaba entre los cuatro mejores escritores del siglo XX.

Es interesante anotar que para Vila Matas ese deseo de parecerse a Gombrowicz, al más puro estilo de un *groupie* literario, acabe por hacerle un descubrimiento: el de sí mismo. Y éste es el principal cometido de Gombrowicz, la vuelta al individuo y escribir desde nosotros mismos, aunando siempre la vida y la obra. Además de reflexionar sobre el género de los diarios a partir del diario gombrowicziano en su novela *El Mal de Montano*, rescata ciertos pasajes de su *Diario* confiriéndole el mérito de ser un excelente retratista de momentos⁸⁴ y como anécdota estelar nos transmite la de la vaca que observa a Gombrowicz (el asalto de una naturaleza que observa, un ojo muy abierto que nos remite a nosotros mismos), este es un acto performativo en el que uno llega a observar su deformación, más que una mera contemplación de su identidad. Vila Matas nos descubre la figura del polaco así: entre mágica e irreverente. Para él sus principales historias están situadas en ese contexto de realismo mágico, casi (su texto favorito, la inscripción de Gombrowicz en unos inodoros): y en medio de todo un loco, un misántropo de material indefinible (o de contorno impreciso) al que se intenta rellenar con pistas progresivas. Ese juego podría participar de un espíritu que calzara con la imagen de Witold Gombrowicz y además acercarlo al lector hispano. Vila Matas realiza su labor de evangelizador gombrowicziano a través de una serie de textos: «Witold

⁸⁴ Ese tipo de pasajes son los que coincidirían con los favoritos de los lectores. Gombrowicz es consciente de esa predilección y confiesa a Dominique de Roux aprovecharlos: «O bien se pueden utilizar algunos fragmentos relativos a la muerte de un perro, la mirada de una vaca y la insolente afirmación de que el hippismo es una cosa horrible, así como una agonía de escarabajos y un párrafo bastante violento en favor de la eutanasia. En general, se trata de fragmentos que han despertado el interés de los lectores del segundo volumen del *Diario*. Mi amiga Maria Pacowska, a quien usted conoce, me dice que esos textos son de lo mejor que he escrito» (Dominique de Roux, 1971: 212).

Gombrowicz en seis horas y cuarto» (1904-1969), «La semana de los emboscados», «La pornografía según Witold Gombrowicz», «Esperando al fiel Goma» y «Estropear el juego».

Teniendo en cuenta a Vila Matas como performer, podemos constatar que le debe a Gombrowicz ese espíritu a través de la lectura de su *Diario*. Y que, como afirma Jolanta Rekawek en la revista *Quimera*⁸⁵:

La tendencia hacia la performatividad de la narrativa de Enrique Vila-Matas tiene su origen en una particular perspectiva del escritor en la que él mismo se percibe, antes que nada, como un lector. Su escritura es una acción interactiva entre él como autor y él como lector. «En realidad, escribir es enterarte de la historia que quieres contar, pues al tiempo que escribes eres el primer lector de tu libro».

Este es el acto fundacional de su literatura en la que el autor procede como un performer: se moviliza como escritor para llevar a cabo una acción *aquí y ahora* delante de sí mismo. Una literatura hecha él, que afecta la vida del lector.

Se trata, pues, de un escritor que vive la escritura y que, a pesar del desencuentro con Juan Carlos Gómez, ha dejado a la posteridad un artículo en el cual, narrando el encuentro con este amigo del antiguo Witoldo, le hace situarse en su lugar, acercándose aún más a la figura del polaco, como quien cree en reliquias y lugares sagrados. Puede que sea lo que Gombrowicz quería cuando se refería al talante que debía tener un crítico, quizá muy apegado a la letra, o quizá no, pero desde luego una buena forma de acercarlo al público hispanohablante. Vila Matas es el escritor que se ha pronunciado sobre la escasez de la figura de Gombrowicz en nuestro panorama:

Junto a Musil, es el narrador del siglo pasado que, sin cerrarlos, abrió más horizontes a la literatura del porvenir. Su vanguardismo, por otra parte, es muy raro, porque en el fondo es muy tradicional: su vanguardismo es ya un clásico en países que no se llaman España.

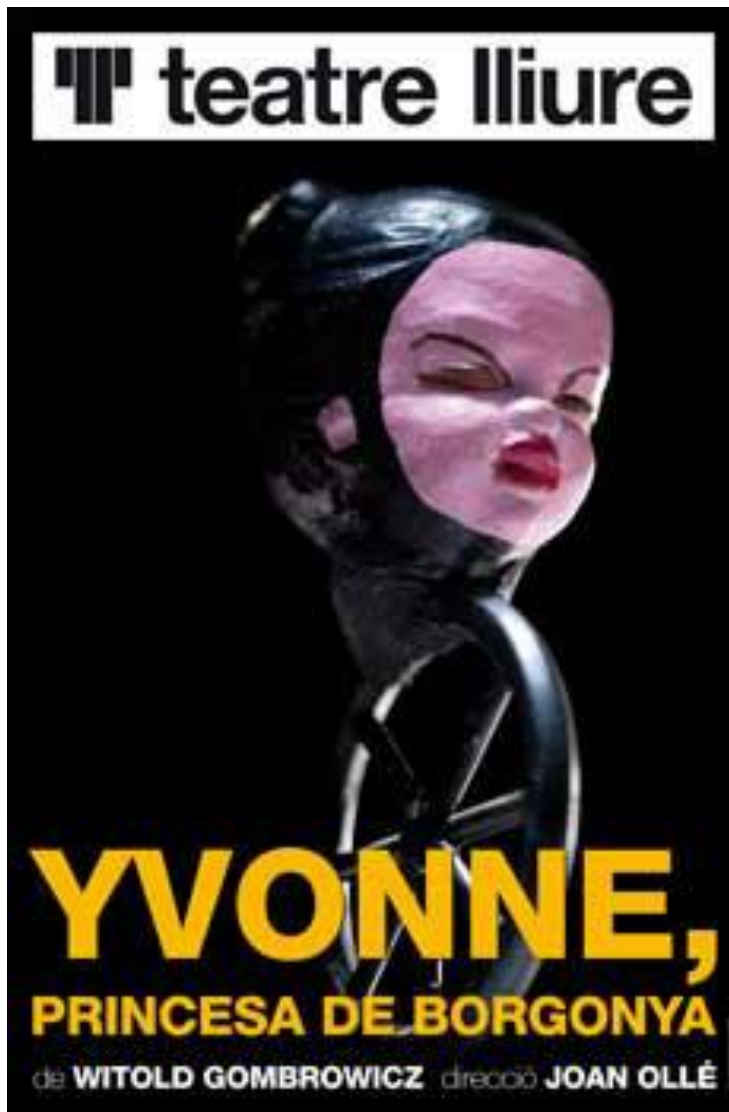
⁸⁵ Artículo publicado en 2015 y que encontramos en la web del escritor:
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrrekawekj1.html>

3.2.1 *Yvonne* de Joan Ollé. Teatre Lliure

Del 26 de marzo al 27 de abril de 2008 Joan Ollé estrenó su *Yvonne princesa de Borgoña* en la sala Favià Puigcerver del Teatre Lliure. En esta versión en catalán, cuya traducción realizaron Ferran Toutain y Maga Díaz Mrugasiewicz, se hizo hincapié en lo débil de la condición humana, es por eso que se reconocieron elementos shakespearianos en distintas notas de prensa cuando se referían a esta obra, llegando incluso al paralelismo Hamlet-Ignacio/ Ofelia-Yvonne; pero resulta francamente curioso detenernos en la utilización de adjetivos que emplean para ello: sátira monárquica, absurdo, vodevil, comedia bufa, farsa (en este adjetivo no hay acuerdo entre las notas, es en la nota del Periódico de Catalunya en la que se subraya esta «farsa social» y el aspecto «de actualidad»), parodia, ironía y humor, (en estos tres últimos adjetivos coinciden la mayoría); ya que *Yvonne* oscila entre distintos géneros a veces, de acuerdo al enfoque que se le pretenda dar y parece que aquí, al menos, el humor y los contrastes (trajes de época frente al lenguaje políticamente incorrecto de Gombrowicz) fueron elementos que el público espectador pudo reconocer fácilmente, si bien queda patente que no están delimitados los conceptos de tragicomedia, absurdo y farsa, siendo la obra de Gombrowicz inscrita en lo tragicómico más que en los otros dos estilos teatrales. También se ha tratado a esta *Yvonne* en prensa como un símbolo de un don Tancredo teatral, siendo ésta inmóvil y blanca cual chivo expiatorio de un toro personificado en la corte hierática.

La intención de Ollé era dar a conocer un grupo de autores cuya faceta de dramaturgos es menos promocionada con respecto a sus otros tipos de obras, pero al mismo tiempo adscribe a Gombrowicz a un ciclo de autores importantes del siglo XX como Pirandello, Camus o Ionesco. Lo primero que notamos es que hace un contraste entre el lenguaje de Gombrowicz y la iluminación y vestuario que emplea, ambos estetizantes en un espacio que se sirve bien de los vacíos y que recuerda a tableros de ajedrez o canchas de tennis, blancura que no llega a ser minimalista, pero que da sensación de amplitud y juega también con un sistema de plataformas. La construcción del espacio va acorde con la representación, delicada aunque vodevilesca, pero es justo el aspecto más contenido y sobrio de la puesta el que algunos críticos se han encargado de amonestar al pensar que la obra de Gombrowicz tiene que ser esperpéntica. Al contrario, se agradece este refinamiento que Ollé tiene cuidado en aplicar a la hora de

seleccionar, por ejemplo, a una Yvonne que es bailarina de ballet, aportando magia y estilismo, ya que la verdadera Yvonne no es ni fea ni pobre ni loca ni outsider, como bien se encarga de remarcarnos este director, sino simplemente una página en blanco. La bailarina, Rosa Muñoz, aporta esta nueva imagen de la Yvonne más silenciosa que se encargan de eliminar sirviéndola a ella en banquete, una Yvonne que sería el cordero de sacrificio de esta obra.





3.2.2 *Yvonne princesa de Borgoña* de Joan Gómez, Teatrebrik

Teatrebrik con motivo del Festival de la tardor en Cataluña en octubre de 2015 ofrecieron una representación que duró tres días de *Yvonne princesa de Borgoña*, del director emergente Joan Gómez Ponsetí. Esta Yvonne encarna una persona informe, más que deforme, llevando a escena la idea de la verbomaquia del autor: las palabras son las que tienen el poder de configurar la verdad en el momento de ser enunciadas, y es así que Yvonne es como un recipiente vacío o un cristal transparente, es todas las posibilidades. La comedia se centra en el aspecto grotesco y así el decorado ilustra un palacio en decadencia y los personajes también visten como corte del renacimiento, pero ajados y en descomposición: todos van vestidos de blanco, pero un blanco roto, que señala los vestigios de un imperio que fue. La única que no va de blanco es la acelga Yvonne, ésta tendrá que reflejar una entidad dual que al final de la representación nos deje con el sabor de que también era belleza y empatía, a pesar del rechazo que causaba al inicio. Los símbolos más que estar en la representación se ven reflejados en el decorado y escenario: un trono podrido en el centro del escenario y unos marcos que antaño mostraban paisajes, ahora vacíos... Si bien el maquillaje no es recargado, también coincide con el carácter grotesco que se pretende acentuar. Un factor de gran importancia en esta puesta también lo constituye la música: la banda de Banyoles Germà Negre, de estilo folk catalán, es la que se encarga de integrar lo tradicional con lo moderno, los instrumentos tipo acordeón, viola, o incluso laúd y piano de juguete... para ambientar la escena desde el inicio de la representación. El sentido de esta apuesta musical original va en sintonía con la búsqueda de lo grotesco que sigue toda la pieza, el acordeón diatónico y la integración de música pop, temas populares, dan un toque ambivalente, a veces de representación de los propios personajes en escena (cada uno tendría su canción).

En resumen, si bien el vestuario nos recuerda a los cortesanos del renacimiento, no todos los rasgos están delimitados en un contexto concreto y se da una historia atemporal, simbólica en sus decorados y caracterizaciones (los pies de los personajes irán descalzos pero pintados de negro, recordando siempre la putrefacción de la corte), grotesca en su estilo y realista en sus interpretaciones, conjuntando ambivalencias en la música y en el personaje de Yvonne.

Eironcia Produccions
presenta:

teatrebrik

Ajuntament de Banyoles

CULTURABANYOLES

temporada alta 2015

YVONNE PRINCESA DE BORGO NYA

19, 20 i 21
FEBRER 16
TEATRE MUNICIPAL
Girona

direcció Joan Gómez Ponsetí

Witold Gombrowicz



FORMATS
FACTORIA



3.2.3 Yvonne de Ramón Moreno. Escuela Superior de Arte Dramático Valencia

La puesta en escena de Ramón Moreno hace hincapié en la figura de aquellas personas que no entendemos («el otro», «el diferente») representando a Yvonne como una amenaza, una subversión de lo que socialmente está establecido.

Con elementos cinematográficos que buscan acercar la obra a un espectador acostumbrado a un lenguaje más dinámico (proyecciones, momentos a cámara lenta, secuencias de cine mudo, etc) y el uso de múltiples disciplinas como la danza, el canto, y coreografías deportivas que acentúan lo elitista de la nobleza que nos muestran; la obra traza un contraste entre lo elevado de un «mundo Loewe», estéticamente refinado y chic, que copia sus atuendos de la moda steampunk, con el mundo de Yvonne, más salvaje, más primario y orgánico (a imagen, siguiendo los referentes cinematográficos, de *L'enfant sauvage* de Truffaut) encerrada en un mundo de finura y gente remilgada que ven en ella un ser extraño que pueden examinar de forma pasajera y con una cruel frivolidad. Así, en una contraposición simbólica, la puesta en escena podría verse entre una corte «perruna» donde el pedigrí y las razas se imponen y una Yvonne «pez», acentuando este símbolo en todos sus movimientos ondulantes, cual personaje encerrado en una pecera, marcada por su viscosidad de pez, incorporada a un mundo ajeno donde dos «especies» chocan, incapaces de comprender al «ajeno», al «extraño», introduciéndose en su mundo y atentando contra un orden formalmente establecido.

Mediante este trabajo de corporalidad animal, subyacente, pero no evidente, se pretende subrayar el carácter trágico de esta comedia, no caer en personajes vacíos, en simples arquetipos, sino moldear sensaciones a través de personajes sintientes, personajes que alimentan conflictos y sufren sus propias frustraciones. Durante la obra se da una progresión hacia la «fealdad» de los personajes, que van haciéndose progresivamente cada vez más grotescos y contrahechos, todo gracias a la permanencia de Yvonne entre ellos, único elemento desnudo y sin afeites.

La elección de esta obra, en palabras del director, significa una pieza más en su apuesta por los grandes textos del teatro universal, del repertorio internacional de obligado conocimiento para una completa formación actoral. No considera a Gombrowicz un autor olvidado, dado los constantes acercamientos de compañías contemporáneas a su teatro. Y más si se compara con otros autores de primerísima línea que son tantas veces olvidados por nuestras carteleras, como Strindberg o Pirandello, y

que además goza de una llamativa sintonía con un público joven, que participa jocosamente de la representación sintiendo también en sus entrañas la crueldad que representa la historia que se le está contando.



Elenco y cartel de Yvonne

3.2.4 *El Casamiento de Réplika Teatro* director Jaroslaw Bielski

Réplika Teatro participó en el marco de las jornadas «Gombrowicz y Barcelona: fidelidad a Europa» que se dieron el 22 de mayo del 2013 en la Universidad de Barcelona con el pretexto de los cincuenta años de llegada de Gombrowicz a Europa, siendo el puerto de Barcelona el primero en pisar tras su estadía de veinticuatro años en Argentina; en estas jornadas se juega, pues, con la fantasía de una posible estancia del polaco en la ciudad española, ya que al menos barajó esa posibilidad.

La compañía teatral Réplika Teatro puso en escena un fragmento de *El Casamiento* para esa ocasión. Del 19 de febrero al 19 de marzo de 2016 llevaron la obra entera a escena (pero en una nueva versión). Su director, Jaroslaw Bielski, eligió esta obra al reconocerla como la más gombrowicziana de sus obras dramáticas. Si bien Witold Gombrowicz era un escritor que resumaba teatralidad en sus escritos, no era asiduo espectador de teatro ni director teatral y esto se nota también en sus textos y acotaciones. Bielski ha sido capaz con esta puesta en escena de transformar una idea que por momentos se vuelve cargada de dificultad para acercarla al público de nuestros días sin alterar la sustancia del texto: utiliza íntegramente la traducción que hizo el mismo Gombrowicz con Alejandro Russovitch, aunque corta partes con el motivo de lograr una conexión mayor y más directa. Por ejemplo, los personajes del borracho y la corte han sido eliminados (nosotros, espectadores, formamos esa corte y estamos más cerca de la acción).

Lo primero que visualizamos al asistir a esta representación es la austeridad del escenario, oscuridad y el balanceo funambulístico de su protagonista. Esta línea es la que dividirá nuestro espacio onírico del «real», o quizá desde la completa desintegración de nuestros fantasmas y nosotros mismos. Llegando hacia el final de la obra, los otros personajes sobrepasarán esta barrera como difuminándose en la oscuridad, haciendo ralentizar el tiempo, volviendo vaporosa la escena sin necesidad de humo. A continuación, vislumbramos una gran cruz que se encuentra al fondo del escenario, pero que preside toda la escena, haciéndonos participar de ese rito, misa delirante que debe ser la representación. A ambos lados: el padre y la madre.

Esta representación riquísima se presta para interpretaciones bíblicas, analogías de fácil inferencia para el espectador: están la Virgen, Jesús, Dios su padre (contra el que se rebela en un momento de tribulación), los apóstoles en la figura de Pedro y hasta una María Magdalena. También tenemos el acto supremo que requiere todo rito de

salvación: un sacrificio. En casi cada obra de Witold Gombrowicz tenemos al protagonista y a su doppelganger, en ésta no se hace una excepción y el otro yo de Enrique sería Pepe, evidenciándose en el atuendo que eligen en la representación: ambos llevan exactamente la misma ropa. El sacrificio, parte cúlmen, nos deja con el final que ha elegido el director (y que se diferencia con el texto original, que continúa): «esto no es todo» declara Enrique. Pero la última imagen, que se muestra delante de todos nosotros, es el cuerpo inerte de Pepe, en el suelo. Una imagen que ha cambiado desde la primera puesta en escena, el día de su estreno, que acababa con la frase esperanzadora y que en el resto de representaciones ha sido acotada por la imagen final, contrastiva, pero ambigua: ¿es éste un final?

El director Jaroslaw Bielski en un primer momento sí intentó utilizar la figura del borracho, pero intentar trasponer ese símbolo a la actualidad es quizá problemático: un hombre oficinista conectado a internet, un dictador de algún contexto en particular... Esta puesta en escena, finalmente, es más introspectiva, puesto que favorece la comunicación de uno consigo mismo utilizando dilemas atemporales, shakespereanos en boca de este neo Hamlet que es el protagonista, nos golpea con sus reflexiones que van secundadas por el sonido del tiempo. Éste se ve detenido en un momento en que condensa toda la filosofía del autor: negrura, voz y ningún otro sonido que distraiga de la solemnidad del discurso. Estas palabras están contenidas en el texto original, pero su síntesis apropiada y expresa para esta obra funciona y nos plantea esa subversión-aniquilamiento de las fuerzas opresoras o delimitadoras.

Es y no es. Es el mismo pero no es el mismo. Así se sucede todo el discurso de realidad vs irrealidad. La desestructuración del lenguaje que emplea Gombrowicz en boca del rey-padre es el juego que, junto con los símbolos que se acotan (de erguir el dedo o tocar, la forma de señalar y apuntar) marcan su vigencia postmodernista (la discontinuidad que descentra al sujeto como pilar del dilema). En este mundo de símbolos, el director opta por hacer de las herramientas de cocina (cazos, embudos y cubertería) coronas y varitas poder, o de una cortina con las argollas aún puestas, velo de casamiento. Cualquier objeto o gesto es susceptible de ser un arma o potencia para algo, como sucede en *Cosmos*, novela de gran simbolismo gombrowicziano. Es, como se encarga de recordarnos el Segismundo de esta obra, un juego con los límites de lo real; pero al mismo tiempo, el juego de enunciados y la forma contra la que uno se rebela, sea el canon, la autoridad o la convención.

En resumen, esta puesta en escena nos muestra en primer término el devenir humano desde su nacimiento hasta su muerte (si interpretamos al despertar del protagonista al inicio como un alumbramiento), una historia que es la historia de la humanidad contada de forma sencilla, en un escenario que presume de austeridad y con un discurso directo, involucrando al espectador en los soliloquios de Enrique, logrando esa identificación y autoexamen.



EL CASAMIENTO

WITOLD GOMBROWICZ

PUESTA EN ESCENA: JAROSLAW BIELSKI

ASPECTOS ESTÉTICOS: ELIZABETH WITTLIN LIPTON

ACTORES: RAÚL CHACÓN, SOCORRO ANADÓN,

MANUEL TIEDRA, JUAN ERRO, EEVA KAROLIINA



patricio gonzalez 2015



3.3 Francia

«Me pregunta usted si me encuentro bien en Francia. Evidentemente. ¿Cómo podría ser de otro modo? Francia no es un país del tipo “cerrado”, aquí se trabaja la Forma, aquí se la crea. Y al mismo tiempo, nadie como un francés para volver a poner en tela de juicio la Forma, ya sea en broma o con toda seriedad. Por eso no me siento mal en Francia, en absoluto» (T: 164).

En Francia el principal introductor de la obra teatral de Witold Gombrowicz fue el director Jorge Lavelli. Estrenó *El Casamiento* en 1963, *Yvonne, princesa de Borgoña* en 1965 y *Opereta* en 1971. Lavelli nació en Buenos Aires, Argentina en 1932 y se trasladó a París en el año 1961. La crítica recibió muy bien estos montajes, por lo que le fue atribuido el título de «descubridor de Gombrowicz» en este país, además de ser reconocido también por sus montajes de Copi o Arrabal. En 1989 se celebró el vigésimo aniversario de la muerte de Gombrowicz y Lavelli fue uno de los protagonistas de la celebración de este aniversario, para lo cual reestrenó *Opereta*, con música de Zygmunt Krauze en el Teatro de la Colina (y en el mismo año participó en la primera edición del Festival de la Tardor en Barcelona).

Sobre el espectáculo de *Le Mariage* de Lavelli del 63, en el diario *Le Monde* el 12 de enero de 1964 apareció una reseña de Poirot-Delpech que constataba el premio que le había supuesto a Lavelli dicha puesta: el Grand Prix des Jeunes Compagnies (el Gran Premio de Jóvenes Compañías). Dice la nota⁸⁶:

C'est ce spectacle qui a remporté l'an passé le Grand Prix des Jeunes Compagnies. La plupart des jurés et des critiques avaient été éblouis par l'originalité et la sûreté dont témoignait dans ses recherches plastiques l'animateur de la troupe, le jeune argentin Jorge Lavelli. Bien qu'il s'agisse de ces audaces pour lesquelles les parisiens montrent habituellement beaucoup de méfiance, il est heureux qu'un public de non-initiés soit fait juge de l'aventure.

En el diario *Combat*, el 13 de enero de 1964, Jean Paget hace otra reseña positiva en la que apunta el trabajo fiel de Lavelli al *Diario* de Gombrowicz, siguiendo

⁸⁶ Para todas las referencias que remiten a noticias de cortes de prensa utilizaremos los archivos de hemeroteca de la BNF que especificaremos en el apartado de Bibliografía de este trabajo.

sus indicaciones y haciendo de la puesta en escena una «misa delirante» a la manera de Artaud. Y celebra un juego teatral que segrega su propia liberación, a lo cual, apunta, no estaban acostumbrados en los escenarios parisinos.

Entre otras críticas positivas aparece también la de Gilles Sandier que califica al de Lavelli como un «asombroso trabajo de teatro». Y hay varios quienes creen ver en la obra una referencia a *Ubu Rey*. Sin embargo, también encontramos algún apunte negativo, como el de Ch. Megret para el diario *Carrefour* del 15 de enero de 1964 quien calificaría al espectáculo de una «espantosa pesadilla».

En lo que respecta al montaje de *Yvonne*, la mayor parte de la crítica coincide en elogiar a Lavelli, hay también algunas notas discordantes a quienes la decoración y el ritmo poco ortodoxos les impactaría. Por ejemplo, es el caso de Jean Dutourd el 6 de octubre de 1965 para el diario *Paris Presse*, quien titula la nota «Yvonne princesse de Bourgone (Chopin au saxophone)». Señala el descontento de Gombrowicz al ser comparado con Beckett y Ionesco, apuntando que para él es más cercano a Hoffmann y a Kleist. A Dutourd parece agraderle Gombrowicz, de quien resalta «el misterio, la poesía y el humor extraño de los románticos alemanes». Pero no aplaude el montaje de Lavelli. Para él, el decorado es un retazo de armarios 1900 que parece haber sido obtenido de un mercado de pulgas, menciona él, al mercado Jules-Valles. El maquillaje y el atuendo él los considera ridículos (harapos, bocas sangrantes pintadas con tiza). La interpretación, en general, le parece una alternancia de gritos monocordes con ruidos estridentes, para él, una traición al espíritu de Gombrowicz. Compara esta representación de la obra de Gombrowicz como si se interpretara un estudio de Chopin al saxofón, o a la ocarina o tam-tam por una orquesta negra; es decir, para él el arte y refinamiento romántico del polaco no concuerda con una representación que él ve más tribal o rudimentaria, o simplemente primitiva y de un sonido no acorde con el de la pieza a interpretar, dos estéticas opuestas.

Para Jean-Jacques Gautier del diario *Le Figaro*, el 6 de octubre de 1965 demuestra su escepticismo afirmando que tal espectáculo no puede ser más pretencioso y deprimente. Cuestiona los disfraces calificándolos de sucios, los muebles, la agitación histérica y acotando que se trata más de unos guiñoles que de personajes propiamente dichos.

En las críticas positivas destacan la de Sandier, que titula «La danse de la mort et de l'amour» a su crítica y que aparece en *Arts* el 13 de octubre de 1965. También

destaca la de Bernard Schautz en el *Journal de Geneve* el 26 de noviembre de 1968, elogiando al director Jorge Lavelli.

Del 14 al 30 de mayo de 1999 en el Teatro Gérard Philipe se puso en escena *El Matrimonio* gracias a la dirección de Hubert Colas. Este director definió la obra como una «misa solemne, trágica y risible sobre la crueldad de la juventud. Su forma es de sueño extraño a partir de Henri: soldado y príncipe heredero de un trono imaginario. Este joven inventa su vida y creencias a medida que su propio lenguaje se va llenando de palabras, inventándolas». Para Colas la escritura de Witold Gombrowicz es una danza macabra y bufonesca de la existencia del mundo. Y donde Dios, el poder, la muerte, tienen lugar. Así como el deseo de volverse su propio Dios, haciendo surgir una nueva encarnación de totalitarismo.

En el diario *Libération* apareció una crítica sobre esta puesta en escena, titulada «Matrimonio pesadillesco» (*Mariage cauchemardesque*). En ella se anota el juego de diferentes registros, a la manera en que el texto juega también. Asegura apoyarse en el arte del clown y lo bufonesco. A los comediantes les resalta el carácter repulsivo «les comédiens sont une bande de tristes sires». En resumen, una danza macabra en el que los personajes y los accesorios no tendrán apoyo o anclaje en un suelo mullido que subraya el aspecto onírico. Resalta el toque grotesco de dicha representación.

Del 23 de abril al 8 de julio del 2001 el Institut Polonais y la Comédie Française organizaron «À la découverte de Witold Gombrowicz» un ciclo con presentación de *El Matrimonio* en la Comédie française, Sala Richelieu, con lecturas, proyecciones de películas⁸⁷ y exposiciones. Jacques Rosner, actor y director francés, fue el encargado de

⁸⁷ Las películas que se proyectaron: *La moindre des choses* de Nicolas Philibert, *Les noces de Dieu* de Joao César Montairo y *Signs and Wonders* de Jonathan Nossiter, son films inspirados en obras gombrowiczianas. Nicolas Philibert, alumno de René Allio y director de documentales no comerciales, pero sí algo reconocido en el sector underground, se encarga de retratar los días en el hospital psiquiátrico de La Borde, en 1995, días de preparativos para el montaje que representarán de la obra *Opereta* de Gombrowicz. Philibert es cuidadoso, se relaciona con los enfermos con respeto y ellos se dirigen a la cámara con naturalidad. No se narra rigurosamente el montaje en sí, el peso del documental estriba en el retrato de los pacientes, quienes hasta se dirigen al director en algún momento del metraje, y por lo demás, olvidan la cámara la mayor parte del tiempo. Se dice en la película que la elección de esta obra para representarla en el hospital radica en que la ven cercana a su propia realidad. Uno de ellos, también, afirma que su parte favorita es el tercer acto porque se siente cómodo con lo ilógico: es este punto el que nos hace ver el film como una apuesta interesante, cómo gente que es enajenada mental resulta parecer «normal» mientras interpreta y cómo de natural es esta interpretación. Quizá, la esencia natural de los enfermos mentales se encuentre más cerca de la desnudez gombrowicziana que plantearía la obra original.

Por otra parte, en *Signs and Wonders* de Jonathan Nossiter vemos muchos rasgos de *Cosmos* pero también nos recuerda a *Pornografía* sobre todo en los momentos sentados alrededor de la mesa. El protagonista es un padre de familia obsesionado con los símbolos hasta el punto de condicionar sus actos a partir de lo que las señales le indican. El hecho que determina que abandone a su mujer para

la puesta en escena de *El Matrimonio*, con una duración de tres horas. De hecho, fue Rosner y no Lavelli, quien estrenó *Opereta* en el año 1970, un año antes que la representación de Lavelli. Gombrowicz, enfermo, deseaba que su pieza fuera representada lo más rápidamente posible y Lavelli no estaría libre hasta después de un año y medio. Georges Wilson dirigía entonces el TNP y programó la pieza para el año 1970. Corría junio del 69 y De Gaulle acababa de dejar el poder, por entonces un sectarismo ideológico sacudía en el mundo teatral. Las cuestiones de si *Opereta* era de derecha o de izquierda se naturalizaban en ese contexto. Gombrowicz encontrándose con Rosner le preguntaría que cómo es posible que un director de izquierdas que montaba a Brecht querría poner en escena a uno de derechas como él. Rosner, adelantándose al carácter provocador de su interlocutor y pensando en la esencia de *Opereta* como bancarrota de toda ideología política, acotaría que no sólo se trataba de un izquierdista y director de obras de Brecht, sino que, además, era judío polaco, que su padre judío de Cracovia había dejado Polonia para asentarse en Francia en 1930. Gombrowicz le dijo que se entenderían bien, ya que su mejor amigo era Bruno Schulz y que a él lo llamaban el «Rey de los judíos». La principal idea que le dio Gombrowicz a Rosner para la forma de montar sus obras era no detenerse en consideraciones científicas o teorías freudianas, sino prestar atención a sus propias experiencias cotidianas, esto es, una vuelta a lo natural, el mensaje es menos complicado que el que los críticos podrían deducir a posteriori.

Para el festival de Radom en Polonia, el festival que anualmente se le dedica a Gombrowicz, Jacques Rosner volvería a manifestar su fascinación hacia la obra de Witold Gombrowicz, tras la *Opereta* de 1970 y la *Yvonne* que estrenó en 1982. Afirmaría que cuando descubrió la obra de Gombrowicz en los años sesenta, estaba interesado en sociología y política y que Brecht ocupaba casi todo su mundo teatral.

irse con la amante radica en el pañuelo amarillo de la chica que le seduce, por ejemplo, al ver ese pañuelo en un recóndito paraje de esquí, él sabe que debe seguir a esa señal hasta que da con ella y deja a toda la familia solamente por este hecho. La mujer le revela que no ha sido casualidad, que no ha sido el destino, sino que ella sabía cómo él se deja llevar por ese tipo de signos... así que entonces para él pierde toda la importancia. Pero uno tras otro va guiándose exclusivamente de estos signos como pistas, como en *Cosmos* con lo que es ahorcado. Este film está plagado de juegos, juegos de palabras (las derivaciones del nombre del Coronel con el que gestualizan en la mesa), juegos de repetición (ver dos motocicletas repartidoras iguales) y juego de espejos que también remiten a esta repetición (el reflejo de él proyectado hacia el infinito que nos recuerda también a una escena de *Un homme qui dort* de Perec y que nos lleva al tema de *mise en abyme*). La repetición es clave en Gombrowicz y también en este film. Cuando un hecho se repite ya no es casual, y ese es un planteamiento que se alberga en *Cosmos* (y en *Diario*): si la mirada se posa otra vez en un punto ese punto adquiere otro significado... En la película de *Signs and Wonders* este hecho se hace extensivo al mismo hombre, cómo somos repeticiones y seres prescindibles.

Pero la llegada de Gombrowicz le descubrió un universo aparte, alejado de sus preocupaciones de entonces y fuera de normas y clasificaciones. Para Rosner, la elección de *El Matrimonio* se debería a considerarla como la pieza más ambiciosa del repertorio gombrowicziano y deudora de Hamlet.

La crítica negativa la encabezaría Fabienne Pascaud, quien aseguraría que se trata de una pieza que reenvía a los peores clichés del teatro. André Lafargue resaltaría la riqueza de la puesta en escena, pero sin embargo apunta a una ausencia de humor y poesía que deberían surgir de esta «misa delirante» para que el público sea capaz de asumir esta liturgia; por tanto, no la considera una representación consumada. Para Philippe Tesson faltaría lo esencial: la locura. Si bien la ironía es consustancial a Gombrowicz, para Tesson está completamente ausente en esta representación. Y ni rasgo de comicidad, un *Matrimonio* sin fantasía. Pero subraya la presencia de Andrzej Seweryn, profundamente gombrowicziano al lado de un Jean Louis Pinte, «demasiado mayor» según su opinión. Este parecer sería apoyado por Michel Cournot en el diario *Le Monde* el 3 de junio del 2001, quien titularía la nota «Un *Mariage* indigeste dans l'ombre de Gombrowicz» y repasaría los nombres del elenco de grandes actores: Christin Fersen, Roland Bertin, Yves Gasc y sobre todo remarcando la presencia protagonista de Andrzej Seweryn, no siendo suficiente para afirmar que el espectáculo sería «uno de los más pesados e indigestos que haya dado desde hace tiempo la Comédie-Française».

3.3.1 *Gombrowiczshow* y Ópera en 2008

En el cuarenta aniversario de la muerte de Witold Gombrowicz, *Gombrowiczshow* en el Théâtre National de Chailiot fue un espectáculo dirigido por Sophie Pérez y Xavier Boussiron en base al texto *Los Hechizados* de Gombrowicz, novela que sería hecha con la intención de imitar un estilo de obra para masas, de trama detectivesca y se podría decir que de aventuras; además de fragmentos de *Testament*, *entrevistas con Dominique de Roux* y otra entrevista con Michel Polac. La elección del texto principal reside en el objetivo de teatralizar la literatura, encontrando esa teatralidad de Gombrowicz incluso en sus textos menos valorados o en el menos intencionadamente «erudito». Ambos directores compartían la afición por la obra de Gombrowicz desde hacía mucho tiempo y entendían la necesidad de hacer una representación que reflejara el juego paródico gombrowicziano y al mismo tiempo sirviera como una obra de homenaje que diera a conocer al escritor, si bien no a sus textos o a su esencia escrita, pero sí a la parte más autoparódica, con un show que rebosa parodia en su misma expresión.

El resultado no pudo ser más posmoderno: juntaba la estética rock, cabaret, kitsch y recordaba al estilo de producciones tipo *Rocky Horror Picture Show*. Estaba llena de situaciones grotescas y actitudes expresamente bufonescas, máscaras y delirio bajo una escenografía de castillo como en el texto de la novela a la que alude. El comienzo de un cráneo⁸⁸ sobre una tarta de manzana nos advierte de este carácter de pesadilla fantasmal con el que se jugará en la representación. La gestualidad de los cómicos en medio de un concierto de pedos, eructos y palmadas recordará a la crítica otra vez al ente fundacional de la patafísica, Alfred Jarry.⁸⁹

El show de *Gombrowiczshow* se presenta no como una biografía del autor, pero sí como un dar a conocer el funcionamiento de su obra, en palabras de uno de sus directores, Xavier Boussiron⁹⁰.

⁸⁸ El cráneo es un símbolo que puede aparecer en las obras de Ubú como la calavera que hace alusión a lo mundano y lo efímero, vemos aquí que va acompañada de una tarta, remitiendo directamente a los bodegones de estilo vanitas, populares en los siglos XVII y XVIII y que tenían fijación por pintar cráneos junto con frutas, comida o animales muertos.

⁸⁹ Ver crítica diario *Libération*: http://next.liberation.fr/theatre/2008/11/28/gombrowiczshow-devant_260253

⁹⁰ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Gombrowiczshow/ensavoirplus/idcontent/13187>

El mismo año, en la Ópera de París se da la tercera adaptación de *Yvonne, princesa de Borgoña* para la ópera. Basada en la versión alemana de Boris Blacher y la versión polaca junto con la música de Zygmunt Krauze y puesta en escena de Grzegorz Jarzyna, se representó como «comedia trágica en cuatro actos y música». El libreto era de Luc Bondy y Marie-Louise Bischofberger y música de Philippe Boesmans. Luc Bondy participaba también en la puesta en escena y Richard Peduzzi se hacía cargo de la escenografía.

3.3.2 Didier Galas en 2008 representa *3 cailloux* y en 2009 repite su homenaje a Gombrowicz con *La flèche et le moineau*

Después de estudiar en el Conservatorio nacional superior de París y tras una experiencia como actor (nominación a los premios Molières como mejor actor en el año 1995), Didier Galas inicia en 1998 su actividad como director de escena y es premiado con una beca de la AFAA, Villa Kujoyama que le otorga la oportunidad de viajar a Kyoto, donde sigue las enseñanzas de Michishige Udaga, maestro del teatro Nô. Al año siguiente conseguiría una segunda beca de AFAA en Pekin, donde aprende de la mano de Li Guang, maestro de la Ópera de Pekin. Sus piezas se apoyan en la importancia de la voz y el cuerpo, el texto y los movimientos lo hacen un teatro de intérpretes. Desde el 2005 se ve una notable integración de las artes plásticas en sus espectáculos de la mano del artista Jean-François Guillon.

Ha escrito y llevado a escena en el cuadro de l'Ensemble Lidonnes: *Les frères Lidonnes, Ficción/Quijote, Monnaie de singes, (H)arlequin, Quichotte*. Didier Galas enseña arte dramático en France (ERAC de Cannes, EPSAD de Lille, ENAC de Châlons-en-Champagne) y ha dirigido numerosos talleres en el extranjero, en Kyoto y Venezuela, por ejemplo.

3 cailloux fue un espectáculo que Galas llevó a Avignon en 2008 y que trataba dos personajes en contienda, uno alter ego del otro pero cuyos márgenes y funciones no quedaban expresamente delimitados. Meditaciones sobre la realidad, juego de conciencias, todo eso quedaba plasmado en esta obra a dúo. Pero la fascinación de Didier Galas por el escritor polaco no se quedaría en esta experimentación. Dado que era consciente de que a Gombrowicz se suele llegar por la palabra, y siendo Galas un director del movimiento, quiso llegar a él a través de la corporalidad. El resultado fue *La flèche et le moineau* espectáculo inspirado en *Cosmos*. El sincerarse de Gombrowicz en *Diario*, esa puesta en escena de su yo de escalera de servicio⁹¹, también inspirarían a Didier Galas.

Pone en escena los símbolos más representativos de *Cosmos*, aquellos que se prestan para la fabulación, intriga y búsqueda: el gorrión y las flechas. Pero empieza en un viaje de barco, como sería una odisea hacia los recuerdos y la infancia, también

⁹¹ Alusión a la forma en que Bruno Schulz llamaría a ese encontrarse de Gombrowicz con su yo inferior, o la forma en la que nos empuja a encontrarnos con ese bajo fondo nuestro (inmadurez).

teniendo lugar una comida en la que se encuentran los diversos personajes de la obra, pero apuntando siempre hacia la interpretación de signos y teniendo en cuenta al cuerpo como piedra angular (sobrios decorados, más que unas mesas y sillas resaltan el carácter de danza y movimiento interpretativo) lo que repercute en la forma en que el público pueda verse involucrado: luces que alumbran esos símbolos en determinado momento de la obra, como ocurre con el gorrión puesto detrás del público, o el juego de la escenografía que plantea si ciertos elementos forman o no parte de la escena y son también símbolos.

Jean François Guillon, el escenógrafo, tiene un peculiar contrapunto con Didier Galas: éste último hemos visto que se apoya sobre todo en el juego de la corporalidad. Guillon, por el contrario, utiliza las palabras en sus formas materiales y como artista plástico las aprovecha para subrayar sus entidades o plantear incógnitas y sentidos. Ambos artistas empezaron a trabajar en torno a Rabelais, y de lo pantagruélico a Gombrowicz sólo tendrían que dar un paso: de lo visual a lo escénico. Así, Guillon aparece y desaparece en medio de la puesta sin ser percibido y colocando trozos de madera que serán símbolos. Las flechas también tendrán un papel principal ya que remitirán a las preguntas del sentido y el azar, como sucede en *Cosmos*.

3.3.3 Les férus fous

En mayo del 2010 en el teatro de Ménilmontant en París, la compañía de jóvenes comediantes Les férus fous montó su versión de *Yvonne, princesa de Borgoña*. Esto se dio en el marco del Rideau Rouge, festival de teatro amateur de estudiantes de Sciences Po. El motivo de integrarlos en el panorama francés de representaciones a resaltar de y sobre Gombrowicz es porque aparecen en la web principal gombrowicz.net que actualiza Rita Gombrowicz. La obra fue bastante lograda y los jóvenes consiguieron una representación colorida e interesante. Desgraciadamente, la compañía ha desaparecido del mapa escénico; hablando con su entonces directora Angèle Picgirard sabemos que la compañía se reunirá para un nuevo proyecto con otro director, pero por el momento llevan seis años sin trabajar como Les férus fous.

Viendo la obra comenzar constatamos un escenario limpio con dos asientos rectangulares (compuestos de cubos blancos movibles) para seis personajes que van bailando una coreografía sencilla y de decoración sólo dos plantas a los lados. Los personajes, interpretados por actores que llaman la atención por la juventud que ostentan, visten trajes oscuros, austeros, sin mucha diferenciación entre sí. Los papeles que requerirán de actrices para ser interpretados ante la escasez de actores masculinos serán caracterizados por el uso de la vestimenta (En otras representaciones de *Yvonne* al ocurrir el mismo problema, a veces deciden transformar el personaje y hacerlo femenino, lo cual cambia muchas veces el sentido, de chambelán a chambelana por ejemplo, la relación entre los personajes puede ser muy diferente, como la de introducir flirteos entre amo y criado que no se dan en el texto original).

El uso de una vestimenta uniforme también nos hace ver que no hay diferenciación de clases ni estilos entre ellos, el criado viste exactamente igual que el señor y todos los personajes parecen ser del mismo rango social. Otra reflexión social podría venir del hecho de que el pretendiente de *Yvonne* sea negro, resaltando la diferencia de ambos personajes con respecto a los demás.

Aquí la *Yvonne* es una estatuilla rígida y hermética que aparece vestida como las otras chicas, diferenciándose de ellas sólo por una especie de gorro que le confiere el toque irrisorio, así también cuando aparece con una bufanda y juegan a estrangularla con ella, pero aparece vestida así hasta el final de la obra en la que aparece en escenario con un largo velo blanco, más pertinente en la ejecución de unas nupcias, recordando toda esta situación a *El Matrimonio*. Pero el final nos deja la sensación de una

ambigüedad: ¿es la muerte de Yvonne una muerte asumida por su protagonista? En esta puesta en escena pareciera que tendría más un rasgo de entrega, de virgen que, casi suicida, se ofrece para un sacrificio mayor. En el escenario el banquete es más bien una recepción de canapés, y llegado a un punto todos los personajes retroceden para dejarnos a una Yvonne reflexiva con su bocado a morder. Parece consciente del acto que va a asumir, más que un complot de los demás por asesinarla. Éste es el aporte más especial que tiene esta representación, por lo demás cabría resaltar el carácter cómico del rey y el trágico de la reina, como el juego de las dos caras de una moneda y el apoyo de toda la obra estrictamente en la ejecución de sus actores y no en el aparato visual ni sonoro.



14h

VENREDI 23

YVONNE, PRINCESSE DE BOURGOGNE DE WITOLD GOMBROWICZ

De Les Férus Fous
inter-universitaire - Paris 4, St. Et. Sciences-Po Grenoble

Durée : 1h30
Genre : Contemporain
Mise en scène : Angèle PICQIRARD
Administratrice : Marie PICQIRARD

Comédiens :
Pascal ABOUZE, Adèle CUVY, Julien CUVY, Sébastien L'E. BIGNARD, Camille MATHIEU,
Méline MARI, Roman NOURY, Marie-Lou PERITZ

Yvonne, jeune femme quasi muette, sauvage et libre, est choisie par le prince comme fiancée à la surprise générale. Plus le prince est bête plus le geste est beau !
Cette nouvelle venue déchaîne à son tour de foudres déchaînées... elle reflète les imperfections de chacun. Fatale au danger que représente Yvonne sous déguisement de l'innocence.
Des moments absurdes, comiques, fous et merveilleux.

Les Férus Fous à Cabourg

Yvonne Princesse de Bourgogne

3.3.4 Yvonne compagnie Narcisse directora Anne Barbot

Del jueves 17 de noviembre al sábado 3 de diciembre de 2011 en el Teatro Romain-Rolland en París (Villejuif) se estrenó *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Anne Barbot⁹², con la Compagnie Narcisse. Anne Barbot, una directora que puso mucho empeño en conocer la figura y obra de Gombrowicz, hizo una puesta muy interesante, como hubiera querido Gombrowicz, es decir, valiéndose de su experiencia cotidiana y personal para plasmar algo más íntimo y real, lo cual nos deja ver que la fórmula que exigió Gombrowicz a quienes montaran su obra realmente funciona. La directora cuenta cómo tras una estancia en Japón su relectura del texto de *Yvonne* se nutrió de experiencias particulares que dotaron una nueva dimensión a su interpretación inicial diez años antes, esto es, vivió en carne propia ser una Yvonne en el país asiático, empezando por el cambio de códigos que le hizo percibir más claramente el efecto de la máscara social, cuando ésta cae y se demuestra que todo lo que uno asimila desde la infancia como convención del entorno es tan solo un código exterior y no consustancial al ser humano. Así, se llega a la pregunta del quién soy, si soy como me definen y el papel que tienen los otros en mi definición. El dilema de ser un camaleón en medio de la sociedad y del juego de roles contrasta con el personaje de Yvonne que socava todos esos cimientos sociales y desafía a la Forma con su escepticismo ante las certidumbres, ante lo verdadero y falso, lo bueno y lo malo... En esta puesta en escena se subraya este valor de trastornar el orden de los códigos sociales, la oposición entre lo artificial y lo auténtico y el concepto de identidad como piedra central.

Anne Barbot utiliza las máscaras aquí de forma importante, ya que ella ha tenido un encuentro vivo con el teatro Nô japonés y su estudio e influencia son reconocidos en ella, al igual que en otros creadores como Vassiliev, Novarina o Mnouchkine. Refinado y estilizado, con un gran peso en el juego de máscaras, se ve enriquecido con la

⁹² Anne Barbot empieza su formación en la escuela Dullin, en 2005 acaba su formación en la escuela Lecoq. Adapta y lleva a escena *La femme d'un autre et le mari sous le lit* de Dostoviesky, *La noce* de Chejov, *La reine des neiges*, adaptación de un cuento de Andersen, *Shitz* de H. Levin y *3 ciné-contes* de Edwige Bage. Colabora con Paula Giusti en Grand Cahier de A. Kristof. Con algunos actores de la escuela Lecoq funda la compañía Ahuri théâtre y viaja a Japón, ahí debuta en la danza tradicional japonesa (Nô) y el Tate Do, e interviene en la universidad de Tokio Toho GakuenDdrama School en *Le corps en jeu et la notion de Temps*. Actúa en el TDM3, director A. Recoing, después en *Le songe d'une nuit d'été*, director J-L. Martin Barbaz, *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, director J.Deliquet, *Jacques ou la soumission*, director H. Van Der Meulen, *O ciel la procréation est plus aisée que l'éducation*, directora Marie Bout, *L'écrivain public*, escrita y puesta en escena por J.O'Brien en 2010 en el teatro Romain Rolland y en *J'ai grandi ici*, también dirigido por O'Brien.

influencia también de la *commedia dell'arte*, ya que en esta puesta se dan de la mano ambos estilos: máscaras en T para los personajes de la corte recuerdan a este teatro Nô y los ropajes barrocos-góticos, casi isabelinos, del estilo burlesco de la *commedia dell'arte*. Además, el mundo de la corte, de un riguroso blanco y negro, será símbolo de la dicotomía verdad-mentira, bueno-malo, la rigidez de todo tipo de certidumbres.

Es así como coge a *Yvonne, princesa de Borgoña* como un texto que da juego a la hora de dar cuerpo a distintos tipos de máscaras, además de las sociales, antes señaladas, a la construcción dramática con tintes de vodevil y también al de la corporalidad de la lengua. Es este punto al que la directora presta mucho cuidado en sus lecturas de distintas ediciones y traducciones, para llegar a ver cómo se revela este juego de desestructuración del lenguaje, por ejemplo, en las distintas ediciones que hacen callar por completo a Yvonne o que incluyen su respuesta a la pregunta de si cree en Dios. O también los juegos de desestructuración que hace Gombrowicz en boca del personaje del Rey. El juego de máscaras, para este montaje, es completo y se da a todos estos niveles.

La Compañía Narcisse se funda en el año 1997 y produce, entre otras *La reina de las nieves* de Andersen en 2006, *El niño invisible* de T. Jansson en 2007, *La vida de Galileo* de Brecht en 2009 y *Señales*, un espectáculo de marionetas basado en un cuento de Bjarte Breiteig. Uno de sus cometidos fue, junto con la compañía Ahuri, traer a Francia y a Inglaterra a uno de los más grandes maestros del teatro Nô: Kanze Tetsunojo. Para la creación de *Yvonne...* Anne Barbot se vio involucrada con actores de la escuela de Jacques Lecoq, del Conservatorio Nacional, del Estudio de Asnières, del Samovar y de la Escuela Charles Dullin.

La impecable puesta en escena se dio a todos los niveles: desde la cuidada coreografía, música y vestimenta, hasta los folletos de entrada, en los que nos hacían partícipes de una fiesta de sus majestades Ignacio y Margarita, con programa de actividades y horóscopo incluido.



LE THÉÂTRE ROMAIN ROLLAND PRÉSENTE

YVONNE PRINCESSE DE BOURGOGNE

DE WITOLD GOMBROWICZ
MISE EN SCÈNE ANNE BARBOT
COLLABORATION ARTISTIQUE ALEXANDRE DELAUNAY



AVEC
Alexandre Barbot, Edouard Baer, Vincent Chastant, Charles Gaudin, Alexandre Gherard, Céline Pélissier, Antoine Lemaître, Patrick Proust, David Tardif, Julien, Marc-André, Marie-Alice, Yvanche

CONTACT RÉGIS FERRON
01 49 58 17 00 - www.trr.fr

PRODUCTION ET RÉPÉTITION DISTINGUÉE
Espace Culturel Alajos Mátos, Au Kermel de Boulogne, Théâtre l'Asie en Ciel de Boulogne, La Grande Courrière de France, Studio Théâtre de Vézé

« (...) ET MOI JE RESTAIS LÀ, AU BEAU MILIEU, COMME UNE MOUCHE DANS UNE TOILE D'ARAIGNÉE, INCAPABLE DE BOUGER. C'ÉTAIT COMME SI, AU MOYEN D'UN LONG ENTRAÎNEMENT, ON AVAIT ATTEINT LE POINT OÙ L'ON PERD SON PROPRE VISAGE. »

FRONTISSE
WITOLD GOMBROWICZ


TRR VILLEJUIF
THÉÂTRE ROMAIN ROLLAND

SCÈNE CONVENTIONNÉE DE VILLEJUIF ET DU VAL DE BIEVRE

SAISON 2011 / 2012

3 STAGES DE MASQUE DE THÉÂTRE DE DANSE

03 58 17 00
www.trr.fr



Afiches publicitarios de la representación

3.3.5 *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Jacques Vincey

Del 30 de septiembre al 11 de octubre del 2014 en el teatro Olympia con el Centre Dramatique Regional de Tours, tuvo lugar la puesta en escena del director y también actor Jacques Vincey. Luego seguiría de gira hasta la primera semana de diciembre por otras ciudades francesas, acabando en Burdeos. Una *Yvonne* que nos parece muy revolucionaria, que da la espalda a la sociedad con su mutismo de estulticia descarada, no en vano el director cita a Lars Von Trier para su cinta de *Los Idiotas*⁹³ en el dossier de prensa. Aquello representa una declaración de intenciones: haciendo una alabanza de la idiotez como mecanismo de puente hacia la ansiada felicidad.

Vincey intenta, pues, al igual que Gombrowicz, trazar un camino desde lo irreal hasta la realidad. Para ello se cuestiona en su puesta en escena los límites del teatro y dibuja los juegos de sombras como los de la caverna platónica, insertando esta *Yvonne* en su repertorio junto con su representación previa, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en 2013 y haciendo una analogía entre esta obra gombrowicziana y el *Gran Teatro del Mundo*.

El director hace suyas las palabras de Gombrowicz del prefacio a *Yvonne* cuando dice: «Los héroes de esta obra son personas normales pero que se encuentran en una situación anormal» y construye ese espacio onírico/mental en la representación sirviéndose de los elementos de luz, música y decorado, pero es principalmente el escenario lo que nos llama la atención cautivándonos con un acristalado en el que se sitúa una casa de apariencia moderna, contemporánea, blanca y transparente. Esta casa protegida por el cubo de cristal crea la ilusión de ser una pecera que guarda a los personajes, cual peces, cautivos en ella. La sala en la que tiene lugar la acción tiene además de muebles, un acuario con peces vivos dentro, produciendo un efecto de matrioskas. El juego de las muñecas rusas que contienen una dentro de otra puede dar lugar a una reflexión de *mise en abyme*, dado que si dentro del espacio que vemos de la representación sucede un micro espacio a imagen y semejanza del espacio mayor que lo contiene, nada nos impide pensar que ese juego se puede hacer aún mayor y situar a todo el espacio, junto con el público, en una pecera más grande y así sucesivamente

⁹³ Quel est le sens d'une société qui devient de plus en plus riche sans que ça rende personne plus heureux? À l'âge de pierre tous les idiots mouraient. Ça n'a plus besoin d'être comme ça. Être un idiot, c'est un luxe, mais aussi un progrès.

hasta el infinito. Por otro lado, el espacio que rodea al cristal y que sirve de fondo está lleno de plantas verdes que contrastan con el hermetismo de la escenografía donde se desarrolla la acción. La naturaleza es lo opuesto a la frialdad de los muebles y colores blancos de la sala, como es Yvonne a la frialdad y superficialidad de sus congéneres. Así se representa, una vez más, la dicotomía salvaje/artificial, inmadurez/madurez, de una fuerza primitiva a la que no se puede acceder por el enclaustramiento en la modernidad del espacio, que lo mismo podría haber sido un hospital por la blancura o un club social, por los deportes que tienen lugar en ella.

La violencia de esta obra está contenida pero se desprende como quiere y acota Gombrowicz. Nos lleva a la formulación de preguntas sobre nuestra actuación y participación en el proceso vejatorio hacia la protagonista silenciosa, nos hace cómplices. El inicio, pues, también tiene que ver con esta violencia y se trazan paralelismos entre ésta y la famosa película *Funny Games* de Haneke. La violencia no resta ese velo onírico a la representación, más bien le otorga toques de pesadilla y éste es el contrapunto trágico a la risa de las situaciones cómicas de la obra: que se quiera dar esa cercanía al mundo complejo del espectador.

Tanto Jacques Vincey como los principales actores de su puesta en escena de *Yvonne* tienen experiencia en el mundo del cine. Jacques Vincey, nacido en 1960 en París entra al Conservatorio de Grenoble en 1979. Para el cine y televisión ha trabajado con Arthur Joffe, Peter Kassowitz, Alain Tasma, Luc Beraud, Nicole Garcia, Christin Ticci, Alain Chabat, François Dupeyron. En el 2008 crea en el Centro Dramático de Thionville-Lorraine y presenta en el Théâtre de la Ville de París *Madame de Sade* de Yukio Mishima que le reportaría tres nominaciones a los premios Molière, el año siguiente. Desde el primero de enero de 2014 está a cargo como director del CDR de Tours.



Maqueta del escenario



Yvonne y la pecera



El banquete final

théâtre
olympia

T

centre
dramatique
régional
de Tours
direction
Jacques
Vincey

0247 645050
cdrtours.fr



**YVONNE,
PRINCESSE DE
BOURGOGNE**

**ENNUYEUSE,
APATHIQUE,
EMPOTÉE...**

**LE RÉEL
QUI COGNE!**

DU 30 SEPT
AU 11 OCT

DE WITOLD GOMBROWICZ
MISE EN SCÈNE
JACQUES VINCEY

Afiche

3.3.6 El cine francés y Gombrowicz en el año 2015

Gombrowicz se consideraba a sí mismo un autor adecuado para el cine, dijo «quizá mejor que para el teatro, puesto que el cine dispone de medios de expresión más amplios» en una de sus cartas a Dominique de Roux⁹⁴ le adjuntaba esta respuesta que le hacían desde el diario *Le Figaro* sobre llevar al cine sus obras, y añadía que siendo un individualista no lo haría él mismo, ya que el cine implica un trabajo colectivo. Pero también explicaba que tanto *Pornografía* como *Cosmos* representarían para él oportunidades de buenas películas dentro del género «alucinante». A pesar de ello los directores siempre han visto con reserva adaptar las novelas de Gombrowicz porque representaba una empresa bastante arriesgada para ellos, hasta ahora sólo teníamos el *Ferdydurke* de Skolimowski.

Decididamente 2015 es un año fecundo para la figura de Gombrowicz en el panorama del cine francés. Y lo es por la calidad de los cineastas que lo llevarán a escena o a pantalla durante este año. Andrzej Zulawski, francés de origen polaco, director de la famosa *Posesión* en la que actuara una demente Isabelle Adjani (película que se acercaría a lo que Gombrowicz llama género alucinante), o conocido también por su otra obra prima *Les liaisons dangereuses*, decidió realizar un film basado en la novela *Cosmos* de su compatriota Gombrowicz. La película se estrenó en diciembre del 2015 en Francia y también tuvo un adelanto en el festival de Sitges, no será hasta verano del 2016 que verá su estreno en Estados Unidos. Pero ha sido la muerte de su realizador a comienzos del año 2016 lo que hará que *Cosmos* represente una película de culto inmediatamente, aún sin haber sido estrenada, al ser el último legado de un admirado y bien ponderado Zulawski tras quince años de silencio.

El film es uno de los más contenidos del director franco-polaco acostumbrado a dar tintes de histeria en sus obras, (se reconoce uno de ellos en el momento en que aparece la señora Bolita de la novela en un ataque nocturno blandiendo el hacha). Si bien la gestualidad, mímica, teatralidad (aunque este término no sea grato al cine, no puede desdeñarse el hecho de que los actores hayan sido escogidos del teatro en su mayoría) concuerdan con lo requerido por el texto. Se puede constatar, pues, que excepto algunos detalles nimios (familia que los acoge es portuguesa y no polaca, ellos

⁹⁴ Ver carta completa en página 207 de *Testamento*.

vienen de París, no están en Zakopane, los paisajes tienen mar y costa en vez de montaña y ríos, León no usa sus famosos *pinze-nez*, Kasia se llama Catherine, Fuks es homosexual y coquetea con el amigo que los acoge en la excursión final, porque en vez de ser tres parejas de luna de miel son solo dos y no menciona a su jefe el señor Drozdowski que aparece tan mentado en *Cosmos*) la película es extremadamente fiel a la novela original. Andrzej Zulawski rellena la obra de muchísimas referencias: aparece una y otra vez Sartre como autor que comentan, *La Náusea* como obra en particular, el protagonista, Gombrowicz, cuenta a su compañero Fuks el *Rojo y Negro* de Stendhal, recita a Dante, se menciona la película *Théorème* de Pasolini en más de una ocasión, Lena dice *La nuit transfigurée*, haciendo alusión a Schönberg (por su contenido, también, ya que se enuncia en el momento de revelación del bosque), sin contar con las indagaciones de Fuks en torno a la obra de *Los hechizados* del mismo Gombrowicz, o un gusano en el desayuno que nos hace recordar a aquel otro gusano de *Pornografía*; o las admiraciones que profesan León y Witold hacia la actriz francesa Marina Vlady. Todas estas referencias y sus equivalentes en imágenes otorgan una atmósfera que hace de la película una delicia para deshilvanar, como deshilvanan las pistas los protagonistas de la historia. Se notan varias subtramas que están muy bien definidas en imágenes y que son poderosas gracias a ellas (en la novela lo son por repetición): la palabra indecible como medio de generar cosmos. La potencia/impotencia del lenguaje. Todo va de bocas, excesos de bocas, bocas contrapuestas, labio deforme de la sirvienta, dedos en bocas de muertos, Witold hablando como el pato Donald, León con su tirirí y su berg, las mentiras, Lena profesora de lenguas, la recitación en voz alta. Está también la subtrama (o subcadena simbólica) de lo puntiagudo: imagen de aguja en poster de Cristo, paraguas clavado en medio de la noche, báculo de León, rastrillo erguido, flechas en paredes, etc. Y la subtrama o cadena simbólica de lo colgado en progresión: gorrión-gato-Ludwik.

Al ver esta película uno se plantea si son los símbolos susceptibles de ser captados por cualquier espectador que no ha leído la novela. En ella quedan muy patentes al funcionar el mecanismo de la comentada repetición, pero con las imágenes es fácil dar algunas por perdidas en medio de la sutileza, ya que se nos muestra todo un cuadro en conjunto y es un trabajo más delicado notar dónde yace el símbolo. Por ejemplo con el caso de la tetera. La tetera es un símbolo ampliamente comentado en la novela y el texto lo recalca una y otra vez. En imágenes tenemos que ser muy puntillosos si distinguimos la tetera en la mano de Ludwik cuando Witold los espía por

la ventana. Witold ahí no menciona en voz alta que la tetera sea el símbolo del exceso. Tampoco se comenta nada cuando Lena la coge en otra escena de la película. Sin embargo está ahí, en las imágenes. Tenemos que pensar que en un film el juego es mucho más rebuscado para poder ser descifrado si no conocemos los códigos y que es fácil que los símbolos pasen desapercibidos.

Los colores, el agua (el final del *Cosmos* de Gombrowicz hace hincapié en este elemento), los parajes rocosos, las escenas de la casa campestre, la elección de los actores, el guión, es una obra que en conjunto no desdice a Gombrowicz, sino que lo potencia. Saber encontrarlo y disfrutar de la película es inevitable para cualquier seguidor del autor polaco. El protagonista es muy creíble en su papel del escritor, expresa con los ojos más de lo que dice, sus golpes en el pecho y sus exhaltaciones son verosímiles por su porte de delgadez y androginia que nos llega a transmitir que se consume por dentro cuando se encoge. El acercamiento temporal también es verosímil y las bellezas de sus actores no son accidentales... Al actor que hace de Ludwik se le conoce en la prensa francesa como un Tazio treintañero y además de actor es modelo de pasarela. La actriz portuguesa que hace de Lena es creíble en su papel de aspirante a actriz y cómplice del protagonista. León cumple nuestras expectativas al representar a un señor que es como lo imaginamos por la novela. Su compañera, la señora Bolita de la ficción, tiene ataques en los que queda congelada en el momento. Puede que algunos de estos rasgos acentúen cierto carácter surrealista que los críticos pueden ver en un film como éste, donde el director ha creado una atmósfera en el que todos van a gran velocidad y las palabras se atropellan unas a otras.

Pero Zulawski va más allá en el juego de símbolos, e integra otros más de forma que no altera el conjunto, se vuelve gombrowicziano y utiliza los colores de lo visual a su favor. Es aporte suyo el juego del rojo, paralelismo de los labios pintados de Lena, haciendo que Witold se pinte las uñas de rojo también, uniéndolos en lo macabro (si ella se pinta los labios cuando su gato muere, es una osadía). El traje de Tintin del amigo desposado también es un aporte y funciona como otro símbolo. Se puede decir que la película mezcla datos de la novela y aportes zulawskianos indistinta y coherentemente de modo que un espectador neófito no distinguiría unos de otros. Tal es así que al final de la película vemos unas bifurcaciones que no aparecen en la novela original, pero que se integra armoniosamente con todo el metraje: la tensión sexual entre los amigos, y el final con o sin Lena. Nada de esto aparece en la novela, como tampoco la explicación del por qué se llama Witold el protagonista, por Gombrowicz «como el escritor que no

sabía cómo acabar sus historias ni el significado que había en ellas»; así, se aparta de la novela *Cosmos* para crear la película *Cosmos*, independiente y fiel a la vez, un *Cosmos* de propia cosmogonía (con el verde musgo aquí y allá) pero salpicado de ese otro *Cosmos* que Gombrowicz anegaba al final de la novela «diluvio, qué manera de caer agua, torrentes, cascadas, lagos, cómo llovía, ríos, lagos, mares, torrentes, cascadas, lagos, ríos, mares, torrentes de agua...». Hasta la línea final de la novela dispuesta en letras en el film a manera de broche: «Hoy en el almuerzo comimos pollo relleno».

El tema del teatro es de gran importancia también en el film. Mejor dicho, la teatralidad o la potencia teatral. Se ve en la hipergestualización, en la representación de cada carácter consigo mismo, en la enunciación en voz alta y en las recitaciones que se dedican, o en los apartados de Witold cuando tiene alguna reflexión (como cuando ve al sacerdote vomitando junto a la amiga embarazada, una boca reforzando la otra). Pero también en el mismo guión, que remarca el dilema del drama sin teatro o teatro sin drama. La locura les acompaña cuando no pueden sostener más esa pregunta de la dramatización a la que se ven empujados. Pero es la problemática base de la novela *Cosmos* la que origina parte de esta teatralidad: el problema de poder apresar a los objetos más que a las personas. Por eso Witold al anochecer en el bosque pronuncia como una epifanía: eres tan sólo una cara, una máscara, un objeto, una cosa. Así, la degradación es evidente.

Por otro lado, Christophe Honoré, nacido en Carhaix, Finistère, empezó escribiendo en *Les Cahiers du Cinéma*, pero poco después empezó a publicar libros para adultos jóvenes de finales de los noventa con temáticas en boga como el Sida y que luego llevaría a escena como en *Les Débutantes* que fue representado en el Festival Off de Avignon en 1998. No sería hasta 2005 que regresaría a Avignon pero esta vez en el marco del Festival In, con Joana Preiss y Louis Garrel, quien es su actor fetiche, al cual ha dirigido en cinco películas.

Es Honoré bien considerado en el panorama de cine de autor francés, enmarcado en la corriente Nouvelle Vague. Su película *Les chansons d'amour* fue seleccionada para el festival de Cannes en 2007. Ésta, y la mayoría de sus películas, tratan temática gay, siendo él mismo abiertamente homosexual.

Honoré es, pues, un artista versátil que conjuga las artes de dirección de cine y de teatro además de la escritura y hace alarde de un buen gusto literario: *Ma mère*, una de sus más afamadas películas, está basada en la obra de Georges Bataille. Un alarde de buen gusto también es *Fin de l'histoire*, su última puesta en escena basada en una libre

interpretación de la vida de Witold Gombrowicz y que estrenó en el teatro de la Colline de París después de haber sido creada en el teatro de Lorient.

Su representación empieza con unas líneas de *Contra la poesía*, disertaciones polémicas de Gombrowicz que realizaría a raíz de su posición contra el arte, la apreciación de arte y los críticos, además de la poesía, en su época argentina. Pero no es un biopic. También en esta libre adaptación o más bien tributo/semblanza de Gombrowicz se da el máximo peso a lo personal, la percepción de una obra a través del lente de su director. La esfera familiar está muy presente en esta obra, integrando Honoré textos del *Diario*, de *Ferdydurke* o incluso del cuento *Memorias de Stefan Czarniecki*. Pero como hace también en *Ma mère*, todo lo coge según sus propias inclinaciones y desde su particular prisma. Es así que el título de su obra podría remitirnos a Fukuyama, al debate de la posmodernidad, al discurso en el que Gombrowicz puede verse inmerso en la actualidad, debate que difícilmente podría decirse que traiciona al autor.

3.3.7 Gombrowicz autor para el público francés

Estudiando la obra de Gombrowicz uno puede llegar a la conclusión de que gran parte de la bibliografía que se encuentra es de autores franceses o que escriben en francés y para prensa y ámbito francés: Daniel Beauvois, Manuel Carcassone, François Bondy, Rosine Georgine, Lakis Proguidis, Jacques Volle, Dominique de Roux, Maurice Nadeau, etc. Sin contar con los novelistas que reconocen admiración o escriben en algún momento sobre él, como: Olivier Rolin, René Ceccat, Gilles Quinsat, Pascal Bonitzer, Michel Braudeau, Yan Moix. ¿Es todo esto sintomático de una gran presencia de la figura del polaco en la cultura francesa?

Witold Gombrowicz pasó los últimos años de su vida en Francia (además de una breve estancia en su juventud, en la que frecuentó ambientes disolutos y tuvo que huir porque unos amigos se metieron en problemas) y llegó a afincarse en Vence, casándose con una canadiense, Rita, y eligiendo esta patria, de la que había hablado tanto como sinónimo de lo antiguo y remilgado (en el *Diario*, por ejemplo), para asentarse hasta el fin. Es aquí donde sus obras dramáticas lo hicieron conocido en Europa, de la mano de Jorge Lavelli. Aquí también escribió sus últimas obras como *Cosmos* y las entrevistas que concedió a Dominique de Roux, con la intención de dejar una ayuda para la lectura e interpretación de su obra.

Cabría esperar, pues, un legado especial en este territorio, suponer que es Witold Gombrowicz un autor canónico en Francia. En el libro *Mythologie polonaise* que reúne una serie de artículos sobre las grandes figuras polacas, encontramos el texto de Marek Tomaszewski titulado «Witold Gombrowicz, l'anti-mythe polonais face au public français». Aquí se deja constancia del vacío formal del nombre del autor polaco en las antologías y en el ideario colectivo francés. Atestigua que ninguna obra de síntesis consagrada a la prosa francesa del siglo XX define a Gombrowicz como un autor francés. Nos plantea una importante pregunta: *Pourquoi l'oeuvre de Gombrowicz qui a connu toutes les louanges de la critique a toujours tant de mal à s'imposer en France?* y apunta a las malas traducciones de algunas de sus novelas como posibles inconvenientes (1998: 171). Para Tomaszewski la presencia de Gombrowicz es escasa en Francia para lo que debiera ser. Si bien reconoce que se ha dado cierta cobertura de sus puestas en escena en los diarios más emblemáticos franceses, que fue de gran importancia la obra colectiva *Witold Gombrowicz vingt ans après* y que ésta deja

testimonio del anclaje del escritor en la cultura francesa, y por último, que hay una serie de escritores franceses con los que se podría hermanar a Gombrowicz, como son: Gide, Genet, Bataille, Pascal, Jarry, Camus, Sartre o incluso Sade y Choderlos de Laclos (en las facetas más erótico-perversas de Gombrowicz como en *Pornografía* en la voluntad de conducir a los jóvenes hacia el mal al igual que en *Les liaisons dangereuses*), no es suficiente para afirmar que la presencia del autor que tratamos sea la que cabría de esperar, por la sencillez de sus conmemoraciones y, cree oportuno decirlo, la ausencia de una estatua suya en la ciudad donde vivió.

Sobre la fuerte relación que se cree ver entre *Ubu Rey* de Alfred Jarry y la obra dramática gombrowicziana hemos hablado. Queda destacar la comparación que se suele hacer entre la obra (en general) del autor polaco y otro francés: François Rabelais. Se ha escrito extensamente sobre esto, y se suele mencionar incluso en algunas críticas tanto de antaño como más contemporáneas. No es para menos: las coincidencias en el ámbito del lenguaje son cuanto menos reseñables. Lakis Proguidis dedica un capítulo de *Un écrivain malgré la critique* en hacer las comparaciones entre *Ferdydurke* y *Pantagruel* y lo titula «De Panurge à Jojo». Al enumerar las coincidencias vemos que algunas son muy directas, como las que tienen que ver con el juego del lenguaje y, más específicamente, las que coinciden con el juego de la palabra «cucul» muy famosa en *Ferdydurke*.⁹⁵ También detalla el tratamiento de los duelos entre ambos autores. En la obra de Gombrowicz aparece el duelo síntesis-análisis como principal⁹⁶ y se nutre también de duelos de gestos, como Rabelais hace sus duelos de signos. Ahí hay una relación directa, el hecho de sustituir la palabra por la mímica y darle forma de enfrentamiento.

⁹⁵ «Dans le dernier chapitre de *Pantagruel*, Rabelais parle des cagots de l'époque qui passaient leur temps "à la lecture de livres Pantagruélique" non pour s'amuser, mais "pour nuyre à quelc'un meschamment, sçavoir est articulant, monorticulant, torticulant, culletant, couilletant et diaboliculant, c'est-à-dire callumniant"» (Proguidis, 1989: 67).

⁹⁶ Recuerda también a los duelos Naphta-Settembrini de *La montaña mágica* de Thomas Mann, duelos que eran de concepciones opuestas de la vida como contemplativa versus práctica activa y ese tipo de posturas en almas opuestas.

3.4 Polonia

«Mi postura ante Polonia es resultado de mi postura ante la forma; deseo rehuir Polonia, igual que rehúyo la forma; deseo elevarme por encima de Polonia, como me elevo por encima del estilo; mi tarea en ambos casos es la misma. En cierto modo me siento Moisés... libro a los polacos de la esclavitud de esta forma, libero al polaco de sí mismo» (D: 64).

A partir del convenio cultural de 1978 España y Polonia establecieron relaciones mediante las que pudo notarse la presencia del teatro polaco en su vertiente escénica antes que literaria. Entre los dramaturgos presentados por compañías españolas o traducidos al español figuran Witkiewicz, Gombrowicz, Rozewicz, Mrozek, Schaeffer, Kajzar, Wojtyla y Wyspianski; siendo Gombrowicz el más traducido y Mrozek el más representado.

Grotowski es, quizá, el polaco cuya figura encontraría cabida en el terreno español gracias a su teatro pobre, su concepción del teatro generó interés a partir de los años sesenta sobre todo en grupos independientes. Éste preponderaba el papel del actor por encima de todo, ya que era el único elemento teatral del que no se podía prescindir.

En España fue popular en los setenta *Hacia un teatro pobre*, libro de enseñanzas de Grotowski, en el cual expone sus principales ideas sobre el teatro: éste es para él no solamente un compendio de disciplinas; y además puede prescindir de absolutamente todos los elementos que lo forman, menos del actor y el público, por eso trataría pormenorizadamente esta relación. Es un teatro pobre, despojado de maquillajes y accesorios, pero, sobre todo, muy espiritual: se trataría de un laboratorio de integración psíquica y estabilidad espiritual en la búsqueda del sentido vital y el desarrollo de sus intérpretes. Grotowski fue entrenado en los métodos de Stanislavsky y es por ello que utilizaría la técnica del trance, eliminaría las resistencias que opone el organismo a los procesos psíquicos para que el actor consiga una liberación. La llamaría vía negativa, pues destruye los obstáculos (el espectador puede observar entonces cómo el actor se desvanece, cualquier tipo de impulso visible del cuerpo). El actor desaparece, mediante un proceso no voluntario, sino a través de una disposición pasiva, este llamado trance.

Este tipo de teatro se prestaría de forma muy acertada para representar los impulsos que habitan entre el sueño y la realidad, y lo expresaría mediante el sonido y el

movimiento. El papel que se interpreta es un instrumento para estudiar lo que yace bajo la máscara cotidiana.

Pero uno de sus principales objetivos sería retomar el concepto de teatro como encuentro. Este teatro surge en la época del auge del cine y la televisión. Puesto que contra ellos no puede competir ya que en técnica siempre serán superiores, el teatro debe acogerse a su principal ventaja: la cercanía del organismo vivo. Precisamente este rasgo es exclusivo al teatro, y se intentará eliminar la barrera que impone un escenario, la distancia entre espectador y el acto vivo.

Y con respecto a la literatura, Narebska (2011: 105) distingue dos principales movimientos migratorios de intelectuales polacos: la del s.XIX en pleno Romanticismo, llamada Gran Emigración y que dio comienzo a la literatura polaca en el exilio y la que empieza en 1939 y llega a 1989 con el fin del comunismo en Polonia. Dado que desde la Segunda Guerra Mundial la literatura polaca cobró la misma importancia tanto dentro como fuera del país se puede constatar el valor de la literatura que produjeron los exiliados (con la ventaja de sortear la censura). Incluso se hace viable la literatura polaca en el escenario mundial gracias al trabajo de estos escritores y editores en el extranjero. Como afirma Narebska (2011: 107):

Durante la guerra, la vida cultural y literaria se vio obligada a substituir en la clandestinidad. Gracias a las revistas, imprentas, teatros y centros docentes la cultura nacional no se paralizó completamente. Los intelectuales y escritores que emigraron huyendo de la guerra –bien por decisión propia o por obligación- fueron los que mantuvieron vivo el pulso literario polaco en el exilio.

3.4.1 En relación a otros autores polacos:

3.4.1.1 Bruno Schulz

Bruno Schulz es un eminente escritor y dibujante polaco, amigo de Gombrowicz; la amistad entre ellos se remonta a la época de antes de ser reconocidos como escritores. Gombrowicz en su *Diario* dedica varias páginas a la memoria de Schulz y cuenta que éste era más devoto hacia él, que nunca fue correspondido en entrega y cariño. Llega a reconocer que era desagradable, incluso, pero así es el carácter de Gombrowicz, y no excluye la gran estima que le llegó a profesar... pero «mi naturaleza jamás me permitió acercarme a él más que con recelo» y entabla una serie de paralelismos: cicatería suya versus generosidad de él, destrucción de Schulz versus realización de Gombrowicz, etc: «Bruno era un hombre que renegaba de sí mismo. Yo era un hombre que se buscaba a sí mismo. Él deseaba la destrucción. Yo, la realización. Él había nacido para ser esclavo, yo para ser señor. Él buscaba la humillación. Yo quería estar "por encima" y "más arriba". Él era de raza judía. Yo, de familia noble polaca» (D: 604-605).

Resulta interesante que la obra recopilatoria que recoge *Sanatorio bajo la clepsidra, Las tiendas de color canela*, relatos inéditos y dibujos de Schulz lleve por nombre *Madurar hacia la infancia*. Éste es un punto de contacto muy importante, diríase capital, con la obra de Gombrowicz, un punto de conexión que no puede pasar desapercibido (2008: 39):

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. Ésta sería la verdadera madurez.

La obra de Schulz que aquí se reúne es lo más fiel a su estilo: relatos que se desenvuelven con imágenes como dibujos, reflejo de su mente pictórica. También es importante anotar el componente metafísico sensual y esotérico de su contenido (por ejemplo, en el cuento que da título a su obra *Las tiendas de color canela*, en la que se menciona la palabra esotérico varias veces, además de hechizo y encantamiento y en la

que las tiendas simbolizan espacios mágicos que tornan la noche más misteriosa y alteran toda la realidad en los paseos nocturnos del niño: espacios de homúnculos y basiliscos). El tema de la infancia es el motor, ya que a través de la figura del padre y el niño que narra la historia se desenvuelven las anécdotas como sueños, a medio camino del recuerdo y la ensoñación. La figura paterna en torno a la cual se originan la mayoría de aventuras es de un carácter mitológico, se lo describe como cóndor, como gato, como crustáceo, como hereje y como materia pura, pero también como artífice y confabulador. Es muy parecido por momentos al personaje de León, en *Cosmos*, aparentemente chiflado y con su propio lenguaje y mundo interior que parece devorarlo y alienarlo de sus familiares (Schulz, 2008:75):

Es curioso cómo todas las cosas, en contacto con ese hombre extraordinario, retrocedían hasta las raíces de su existencia, reconstruían su fenomenología desde el núcleo metafísico, regresaban a la idea primaria para desafiarla a inclinarse hacia regiones inseguras, arriesgadas y ambiguas que aquí bautizaremos brevemente con el nombre de las regiones de la gran herejía. Nuestro heresiarca avanzaba como un imán entre las cosas contagiándolas y cautivándolas con su hechizo peligroso.

Este fragmento, pues, nos recuerda a la idea que impera en la novela *Cosmos* de Gombrowicz y más de un rasgo va en consonancia con este origen del mundo. Por ejemplo, la descripción de la potencia de la naturaleza en su despliegue de elementos diríase que con furor; por ejemplo en *Cosmos* la presencia del agua se describe así (C: 235):

De pronto la lluvia. Gotas densas, levantamos la cabeza, diluviaba, el agua comenzó a golpetear. Se levantó el viento, pánico, todos huimos hacia el árbol más próximo, pero también los abetos diluviaban, las gotas los traspasaban, agua, agua, agua, los cabellos empapados, la espalda, las caderas. Frente a nosotros, en la oscura oscuridad. Interrumpida sólo por los reflejos de las linternas que descubrimos que estábamos en medio del diluvio, qué manera de caer agua, torrentes, cascadas, lagos, cómo llovía, ríos, lagos, mares, torrentes, cascadas, lagos, ríos, mares, torrentes de agua...

Por su parte, Schulz en *Pan* relata una madre naturaleza verde alocada y fuerte también, va en consonancia con las descripciones de fuerzas naturales desatadas como las arriba mencionadas (2008: 95-96):

El jardín era amplio, se bifurcaba en varios ramales y tenía diferentes zonas y climas. Por un lado se abría colmado de la leche de los cielos y del aire: allí se disponía el verdor más suave, mullido y esponjoso. Pero, a medida que uno se adentraba en el segundo sendero y se sumía en la sombra situada entre la pared semiderruida del establo, se ensombrecía, se tornaba hosco y descuidado, se desaliñaba salvaje y silenciosamente, se erizaba de ortigas y bardanas, se pudría con todo tipo de malezas hasta que al fin, entre los muros, en el amplio golfo rectangular, perdía toda la medida y se volvía loco. Allí ya no existía un jardín, sino el paroxismo de la locura, la explosión de ira, la cínica desvergüenza y la lujuria. Allí señoreaban, salvajes y dando rienda suelta a su pasión, vacías y salvajes cabezas de matorrales...

Ambos escritores tienen esa inquietud de la búsqueda de la realidad, en Schulz se dejan asomar ideas bergsonianas y de Giambattista Vico: lenguaje visual del mito, pero también, delirio espiritual, un poco de admiración por Rilke y algunas asociaciones kafkianas. Aquí, en las historias de Schulz, se recalca la indiferencia con la que es tratada la locura paterna, casi como caprichos o consecuencia de un malestar que nos recordaría en la vida real a pacientes de Alzheimer o demencia senil. Pero va más allá, porque a los ojos del narrador es un constructor de mundo, aunque también la naturaleza se rebela y se construye sola y se refuerza su poderío panteísta en algunos fragmentos. Esta espiritualidad pagana, como despliega en su relato *Pan*, puede recordar a la manifestación del agua en *Cosmos*, la descripción paralela de ambas potencias naturales.

En Schulz el tiempo es un elemento recurrente, clepsidra incesante, tiempo de color amarillo que simboliza la eternidad. La estación otoñal y la memoria juegan con ese madurar hacia la infancia que requiere de un acto votivo: un querer volver que se desprende de todas las historias. Es curioso que Tadeusz Kantor se inspirara en el relato de *El jubilado* de Schulz para su obra maestra *La clase muerta*. *El jubilado* se distingue de *Ferdydurke* en que el personaje principal de Schulz le duplica la edad al de Gombrowicz, además de que él voluntariamente decide inscribirse en la escuela y ser un niño más. Además de que el personaje de Schulz nos recuerda a sus propios dibujos, un ser acostumbrado a ser vituperado y humillado, alguien que disfruta o se complace en ser servil⁹⁷. El deseo de retornar a la infancia en un contexto pintado de amarillo es

⁹⁷ Y a su vez, estos dibujos lo representarían a él mismo. Dice Gombrowicz de Schulz en su *Diario*: «Era un masoquista, constante e irreductible, lo que se percibía en él a cada instante. ¡No, él no estaba hecho para dominar! Era un gnomo, minúsculo, macrocéfalo; parecía demasiado temeroso para

mucho más visible; carpintería dorada, salamandra de oro, eternidad amarillenta y marchita: sus pinceladas son muy insistentes a la hora de construir estos recuerdos extraídos de algún rincón de la memoria, como él mismo afirma en el cuento. Pero toda la memoria y todo el tiempo va a estar presente en su obra general, que si se junta en un sólo volumen puede verse como un libro construido en base a la memoria de un niño, como son los recuerdos en la mente de un niño: con sus transformaciones y sus magias. Lo más cercano a ello es la forma que tiene de contar Schulz, pictórica como se mezclan las leyendas y las fantasías con la realidad.

En el *Diario Gombrowicz* afirma que: «Eran pues esos jugueteos con la forma lo que nos unía»:

En efecto, éramos conspiradores. Estábamos entregados a experimentos con cierto material explosivo que se llama la Forma. Pero no era la forma en el sentido corriente; aquí se trataba de «crear la forma», de «producirla» y de «crearse a sí mismo a través de la creación de la forma». Me es difícil explicarlo en cuatro palabras, quien sienta curiosidad que eche una ojeada a nuestros libros. Sólo resaltaré que, 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 (D: 609).

Schulz en su relato *El Libro* nos sugiere escalofríos de miedo ante la inmensidad de las definiciones, de las palabras, del Libro. Para el autor este cuento es preciso adornarlo de colores y de pompas de jabón y materias evanescentes, movimientos alborotados y caracoleantes, así describe el carácter huidizo e inaprensible de la forma. Los signos llevan al delirio y la fiebre del protagonista «me agotaba en infinitas narraciones llenas de confusión y contradicciones, llorando de impotente desesperación» (2008: 155). Pero aún más allá de la búsqueda de la palabra perfecta, al estilo de la argentina Alejandra Pizarnik, el Libro auténtico evoca una época prístina del hombre. Schulz se hace otra vez esotérico y anuncia que al Auténtico no lo hemos abandonado nunca, crece al ser leído y sus límites fluctúan. Habla de una época genial, hacia la que debemos viajar, los caminos de nuestra vida como pedazos de un espejo

atreverse a existir; expulsado de la vida, pasaba por ella furtivamente, manteniéndose al margen» (D: 605).

roto a reconstruir. Todo en Schulz cobra el color del sueño, una mezcla de don Bosco de Milán (al que menciona) y papel pintado.

3.4.1. 2 Wislawa Szymborska

Wislawa Szymborska es esencialmente poeta, pero en ella observamos también la recurrencia a la metáfora teatral en alguno de sus poemas más conocidos:

Vida al instante

Vida al instante

Función sin ensayo.

Cuerpo sin prueba.

Cabeza sin reflexión.

Ignoro el papel que hago.

Sólo sé que es mío, no es intercambiable.

De qué va la obra,

debo averiguarlo sobre el escenario.

Malamente preparada para el honor de la vida,

soporto a duras penas el compás impuesto de la acción.

Improviso, aunque aborrezco la improvisación.

Tropiezo a cada paso con el desconocimiento de causa.

Mi modo de vivir huele a aldea.

Mis instintos son de aprendiz.

La vergüenza, al excusarme, tanto más me humilla.

Siento las circunstancias atenuantes como crueles.

Palabras y gestos irrevocables,

estrellas no contadas,

el carácter, como un abrigo abrochado, en marcha,

he aquí el penoso fruto de este apremio.

¡Si al menos pudiera un miércoles ensayar primero,

o al menos un jueves repetir una vez más!

¿Acaso está bien -pregunto

(con voz ronca,

pues ni me han dejado aclararla tras los bastidores).

Es vano pensar que no es más que un

examen somero

*hecho en un lugar provisorio. No.
Me hallo entre los decorados y veo cuán
sólidos son.
Me choca la precisión de cualquier atrezzo.
El equipo giratorio funciona desde hace largo rato.
Las nebulosas más lejanas ya han sido encendidas.
Ah, no me cabe duda de que esto es el estreno.
Y lo que haga
se tornará siempre en lo que hice.*

La precisión de cualquier atrezzo que «choca» a Szymborska es la llamada concreción de los objetos que aparecen más reales y más fáciles de definir que los sujetos, dilema que hemos señalado como uno de los que aparecen en *Cosmos*. Szymborska, ante todo, canta por lo efímero de la vida que no puede ensayarse y tiene carácter de única función. La teatralidad de sus poemas se ve, además, en la pintura que hace de ciertas historias, como trata en *La mujer de Lot*. Este poema, y otro como *Instante*, son ambientados con piano en la obra que representó Replika Teatre a cargo de Mikolaj Bielski en 2014. Pero ya, años antes, en 2011, Replika Teatre también había acogido *Hotel Dieu*, de Zbigniew Szumski en el que se interpretaba el poema *Las torturas* de Szymborska en forma de baile y movimiento y pronunciado en varios idiomas. *Hotel Dieu* significa en francés albergue para indigentes, aquí en la obra se trata de un espacio sagrado-profano, una mezcla de muchas dualidades (como sucede también en Gombrowicz), entre ellas Dios como gracia y como peligro. Aseguran que se dan muchas relaciones intertextuales en esta representación, además de la idea de movimiento y transformación. Lo interpreta Teatr Cinema que son un grupo de actores, músicos y artistas plásticos que incluyen distintas conjunciones de formas de expresión, incluso acrobacias o cabaret. El cuerpo sigue temblando como antes y después de la fundación de Roma, dice Szymborska en este poema, y debemos cuestionarnos el por qué de su repetida elección para ser teatralizada con la cantidad de dramaturgos polacos que aparecen como posibilidad. Entonces surge la certeza de que es Wislawa Szymborska una pieza esencial en el panorama de las letras polacas a ser tenida en cuenta teatralmente, incluso aunque no escribiera teatro.

Nacida en 1923 cerca de la ciudad polaca de Poznan, vivió casi toda su vida en Cracovia. Publicó su primer poemario en 1952, en la época en que Gombrowicz

escribiría su diario en Buenos Aires. Fue miembro del partido comunista polaco del que se iría distanciando. En 1957 entablaría amistad con Jerzy Giedroyc y colaboraría con la revista *Kultura* de París. Al igual que Gombrowicz, quien mantendría una relación epistolar con Giedroyc e incluso haría referencia a su encuentro con él en persona en la misma casa de *Kultura* en Maisons-Laffitte cuando llegó a París tras su larga estancia en Buenos Aires (D: 697). Szymborska obtuvo el Nobel en 1996, premio que Gombrowicz no consiguió. Sin embargo, encontramos paralelismos en ambos personajes polacos. El extrañamiento de la realidad, junto con el revestimiento cómico de situaciones tristes son rasgos de la poesía de Wislawa Szymborska. También su posición frente al comunismo, desencantada, su vuelta al individuo: «Prefiero amar a la gente / que amar a la humanidad / Prefiero tener objeciones. / Prefiero el infierno del caos al infierno del orden».

3.4.1. 3 Witkiewicz

Es uno de los tres mosqueteros, grupo que formaría junto con Schulz y Gombrowicz. Según Juan Carlos Gómez, en la colección de artículos que agrupa bajo el nombre de «Gombrowiczidas» estos escritores tenían en común la idea de trascender Polonia, no eran escritores «al uso»:

A pesar de los antagonismos y animosidades de los tres mosqueteros tenían en común el deseo de sobrepasar los límites del provincianismo polaco y salir a aguas más abiertas respirando el aire de Europa y del mundo, al contrario de los ases locales que eran cien veces más polacos. Los tres mosqueteros conocían el valor de la originalidad en una medida universal más que local.

Para Gombrowicz, la principal separación que había entre ambos era la incapacidad de Witkacy (seudónimo de Stanislaw Ignacy Witkiewicz) de oponerse a la forma y aquello repercutía en un amaneramiento, al que se refería Gombrowicz como equivalente al vicio. Pero no censuraba la forma de vivirlo, lo describiría en su diario como una derrota inteligente (D: 239) puesto que el demonismo de Witkiewicz era un juguete que se le sale de las manos y se lo come entero, demasiado forúnculo y excentricidad incluso para un excéntrico Gombrowicz. Se podría decir que era el reverso siniestro de éste. Witkiewicz el loco desenfrenado, los tres exiliados simbólicos: ninguno de ellos viviría la Polonia comunista tras la Segunda Guerra Mundial y de los tres, sólo Gombrowicz tendría un final no trágico.⁹⁸

Fue Witkiewicz quien compondría unos versos sobre Gombrowicz, adelantándose al que sería luego el *cheval de bataille* del escritor, como afirma él mismo en su diario (D: 267):

De apellido Gombrowicz, Witoldo de nombre,

⁹⁸ «Witkiewicz no creía en la casualidad. Se creyó un profeta. Cuando comenzó la guerra intentó entrar como oficial de la reserva, pero a causa de su edad no recibió la orden de movilización. En diciembre de 1939, al conocer que el Ejército Rojo había invadido Varsovia, salió de su casa en busca de un buen árbol a cuyo pie matarse. Una hora después encontró una encina.

Comenzó a inyectarse una droga para que la sangre le circulara más rápido y la perdiera de prisa, y luego ingirió luminal. Se hizo un tajo en el brazo con una hoja de afeitar. Al día siguiente lo encontraron muerto, las bellotas de la encina seguían cayendo sobre su cuerpo. Bruno Schulz fue llevado a un campo de concentración donde un oficial alemán encantado con sus dibujos espléndidos lo tomó bajo su protección.

Desgraciadamente, otro oficial alemán resolvió un conflicto que tenía con el protector pegándole a Schulz dos tiros en la nuca. Mientras Witkiewicz y Schulz morían en Polonia, Gombrowicz vagaba por Buenos Aires e intentaba olvidar la pobreza, la soledad y el desastre jugando al ajedrez en el café Rex». De Juan Carlos Gómez: «Witold Gombrowicz y los tres mosqueteros».

A primera vista sencillo y buen hombre,
Pero sin saberlo, tenía algo salvaje y raro.
¡Aún saldrá un buen potro de este caballo!

Witkiewicz en *La gallina acuática* deja su alma artística en sus personajes (las obras de Witkiewicz están plagadas de referencias pictóricas, por ejemplo, y en *La gallina acuática* Tadzio niño habla constantemente de plasmar lo sentido con acuarelas), no exento de humor, ridiculiza al padre empeñándose en hacer de su hijo un artista, aunque no tenga talento. Aquí puede compararse con la figura del padre en Gombrowicz, y la rebeldía del hijo, que sucede en el personaje de Tadeusz.

¿Es la gallina acuática un equivalente a la Yvonne gombrowicziana? Podríamos trazar un paralelismo en el aspecto de chivo expiatorio que parece tener la gallina. Es importante resaltar que la obra lleva el nombre de este personaje, tan enigmático, que aparece y desaparece y parece ser un fantasma (se hace referencia constante a este hecho, por ejemplo, Lady afirma (Witkiewicz, 1975: 71): «Usted no es sino un fantasma, un ser producto de la imaginación») cuando vuelve al cabo de los años, sin notar siquiera marcas de envejecimiento. Se ve que su poder funciona al revés, y va acrecentando en belleza y seducción. Lo que es indiscutible es que se trata de un personaje que siembra la discordia, crispación y desazón generales, hasta el punto de tener la necesidad de deshacerse de ella, tal como ocurre con Yvonne. Sólo que en este caso, más que representar los pecados de quienes la rodean, parece ser una encarnación del sadismo. Si Gombrowicz es humor, Witkiewicz es cinismo, su obra chorrea lo negro y amargo de la crueldad. Edgar afirma que su hijo será un canalla aún más siniestro que Korbowski, el padre, a su vez, cree que Lady es una depravada, Korbowski llama a Edgar degenerado, Tadzio llama al abuelo perverso hechicero y todos entran en una dinámica de achacar las maldades a los otros, sin ocultar las suyas propias. Pero se juega al mismo tiempo con la mentira, que representa otro elemento importante, un ejemplo es la mentira de la existencia de la gallina (Witkiewicz, 1975: 71):

GALLINA ACUATICA.- (Comienza a reír de repente.) ¡Ja, ja, ja, ja! Yo fui quien le ayudó a estirar la pata. Les he estado mintiendo. Yo, en realidad, no existo. Vivo solamente para mentir.

Pero la mayoría de los personajes de la obra se sienten irreales. Edgar afirma «Mi papel se limita a ser una marioneta. No tengo nada que ver con todo lo que me

ocurre. Cuando me miro a mí mismo, veo una imagen de sobras chinescas moviéndose en una pantalla. Sólo puedo observar los movimientos, pero no tengo control sobre ellos» (Witkiewicz, 1975: 62). Y el personaje de Tadzio hace las veces de un Henryk de *El Casamiento*, muy shakespereano también, a lo Hamlet, y además de plantearse la dirección de su vida y el devenir, da vueltas en torno al sueño, a despertarse una y otra vez (Witkiewicz, 1975: 50-51):

TADZIO.-Quiero saber cómo llegué a ser yo mismo, de dónde vengo y hacia dónde están proyectadas las cosas. Ya, ya sé que todo marcha por sí mismo, que todo parece estar dirigido hacia algo. Pero, ¿hacia dónde? ¿Qué significa todo esto? ¿Dónde vamos? [...]

TADZIO.-¿Me he portado mal? Nada parece ser bueno. Parece como si estuviera soñando todo lo que me ocurre. (Con repentina admiración.) ¿Sabes? Nunca tengo miedo de nada, excepto de mis sueños; y ahora todo parece ser como un sueño.

La atmósfera surrealista se acentúa por la forma en la que hablan los personajes, como si una muerte no representara más que un suceso cualquiera, retirar el cadáver y prepararse para cenar. La deshumanización adquiere tonos burlones, pero tocados por ese aura demoníaca que Gombrowicz atribuía a Witkiewicz: «este diablillo encantador», es la apreciación del padre al inicio cuando conoce a su nieto adoptivo, Tadzio. El sufrimiento, una de las características del existencialismo de la época, se palpa a cada momento, pero con una dimensión nueva, de extraño masoquismo. Es el toque particular del autor, quien deposita en el personaje del joven Tadzio esta irremisible atracción por lo insano, parecido a la atracción por el abismo del romanticismo, pero lejos de lo sublime y cercano a las bajas pasiones. Un dato interesante es la dualidad que se ve reflejada cuando se habla de lo que se esconde en la persona cuando guarda maldad: es una máscara especial, que entretiene y que seduce; Gombrowicz también utiliza la dualidad y Witkiewicz la pone de parte de la perversión:

TADZIO.-Me aburre. Ni siquiera tiene ojos dobles. No me gusta la gente buena; aunque la gente mala me hace sufrir...

LADY.-(*Sonriendo.*) ¿Crees que yo soy mala?

TADZIO.-No lo sé. Pero tú me haces sufrir, mamá; y por eso quiero estar contigo, porque me haces sufrir.

Pero el sufrimiento también es físico y se conjuga una atmósfera de sadismo y masoquismo a partes iguales cuando traen a escena un «aparato español de tortura»

(Witkiewicz, 1975: 66). La gallina acuática insinúa que ese sufrimiento que ha sentido Edgar en su vida no es suficiente. Afirma que quizá el dolor físico pueda curarlo. Cuando Edgar manda traer el aparato de tortura y da la orden de que no paren sus lacayos de hacer girar las manivelas aunque grite, la gallina se ríe «demoníacamente». (Witkiewicz, 1975: 68)

La Teosofía, es otro elemento siniestro que saca a relucir en medio de sus conversaciones con la gallina, Edgar afirma haber invertido todo lo que posee en «la Compañía Teosófica de Jam» y que no es más que un «mero maniquí» (Witkiewicz, 1975: 63). Precisamente cuando la gallina acuática le está hablando de una posible redención por el dolor, él la corta mencionando a la Teosofía:

GALLINA ACUÁTICA.-No sé... Tal vez una sentencia penitenciaria o un dolor físico podría curarte. Ha habido casos de conversión que...

EDGAR.- ¿Conversión? ¿A qué? ¿A la Teosofía?

Es curioso que Witkiewicz integre este elemento de espiritualidad que funde en sí mismo religiones como el cristianismo, budismo e hinduismo y que está relacionado con movimientos esotéricos como los gnósticos y rosacruces. En este contexto se aplica, ya que Edgar quiere llegar a un estado especial por medio de un desarrollo espiritual y la gallina acuática vendría a ser ese elemento bisagra que une a los personajes terrenales con lo «divino» que en Witkiewicz se nos aparece como siniestro.

3.4.2 Representaciones polacas

El teatro es uno de esos espacios de resistencia que han acompañado a la historia polaca. En el s. XIX, por ejemplo, cuando no se podía hacer alarde de ningún sentimiento que demostrara patriotismo, «el teatro y las fiestas religiosas celebradas a la manera tradicional, eran los únicos espacios donde los polacos podían mostrarse como una comunidad que permanecía viva (...) a pesar de no contar con un Estado propio» asegura Dariusz Kosinski en su artículo «El teatro polaco contemporáneo».

El espíritu nacional se hallaba presente, pues, en esta convivencia del teatro.

Entre los años 60 y 70 el teatro polaco vivió su época de esplendor, a partir de las ideas de Kantor y Grotowski que revolucionaron e influyeron en el panorama teatral mundial.

Después de la época comunista (que también había utilizado el teatro como modo de hacerse propaganda) el teatro siguió siendo un mecanismo a través del cual se podía tratar lo político y social, se rompió con la tradición romántica y a finales del s.XX los creadores jóvenes ya se remitían a la cultura popular y trataban temas controvertidos y rompedores; dejando en un segundo lugar a la técnica, con respecto a la labor interior del actor, sus experiencias e improvisación.

Los nuevos autores que surgen a partir de los años dos mil, son agrupados bajo el nombre de «generación porno» (por el título de una antología). En este apartado de representaciones polacas hablaremos de algunas puestas de los autores que se erigen como los principales exponentes del nuevo teatro polaco. Entre ellos destacan Grzegorz Jarzyna, del cual expondremos su puesta de *Yvonne*, y de quien Kosinski señala: «Jarzyna, como director del teatro TR Warszawa, intenta combinar, con mayor o menor éxito, el teatro artístico de repertorio con iniciativas sociales y con la construcción de una nueva comunidad de jóvenes creadores». Krystian Lupa, del cual hemos rescatado su puesta de *El Matrimonio* y que también es descrito por Kosinski, pero de la siguiente manera:

...Krystian Lupa, el director polaco más importante de los últimos veinticinco años. Lupa crea representaciones muy densas, que en lo más profundo del ser humano, basadas, con frecuencia en los grandes textos del modernismo (...) construyendo un mundo escénico propio, que podría parecer aislado y distanciado de la realidad

inmediata. (...) Lupa crea una realidad escénica alternativa, cuya fuerza nos hace cuestionarnos lo que solíamos considerar como real.

Y finalmente, contamos con la presencia de Michal Zadara a través de una puesta de *Opereta*, se trata de uno de los últimos directores jóvenes que trabajan con un estilo de dirección propio y que Kosinski detalla como aquellos que «se mantienen fieles a la idea de teatro público como un “teatro que se inmiscuye” (...) y se muestran contrarios a la estética y a la estrategia del teatro dramático tradicional».

3.4.2.1 *Yvonne, princesa de Borgoña*

En el ámbito polaco sí que retrocederemos a las primeras representaciones, ya que se trató del estreno mundial de *Yvonne* y el tratamiento efervescente de un escritor polaco retornado a Europa en sus últimos años de vida. La carrera de *Yvonne* y su popularidad empezó tarde, 32 años después de su publicación, estos desplazamientos de tiempo se producen con frecuencia en la poesía, la prosa, pero muy rara vez en el teatro...

Tras sufrir una ausencia de diecisiete años en el teatro polaco (después de su estreno) por cuestiones políticas, Gombrowicz, o mejor dicho, los directores polacos, volvieron con *Yvonne, princesa de Borgoña*. Se trató de un re-descubrimiento de su obra. Y esta pieza en particular fue la más representada de las tres de nuestro autor, que llenaron los teatros en la década de los setenta y ochenta.

La crítica tiene en cuenta distintos factores, por ejemplo el hecho de que se entiendan las ideas principales de Gombrowicz y el sentido de la obra (el papel de *Yvonne* y la forma), además del punto medio entre la risa y el horror que debe conseguirse. Con respecto al dilema de la forma, se populariza el término «hacer la boca» que es muy típico de Gombrowicz, especialmente a partir de *Ferdydurke* porque resulta la expresión clave de esta obra. En la actualidad ha quedado fosilizada como frase hecha.

Esta expresión hace referencia a tratar a alguien de manera estereotípica, echarle/construirle a alguien una «forma», lo que ocurre siempre en las relaciones personales. «La boca» tiene el significado parecido a «la forma» y alude a las máscaras que nos ponemos unos a otros. Así, el tema de las máscaras y la autenticidad aparece en *Yvonne* y los recursos de los que puede valerse el director de turno son variadísimos y los vemos a continuación en la explicación de las representaciones, se puede ver cómo cada uno ha sabido llevar el tema y de qué forma.

Es interesante también el diferente tratamiento que se va dando a las *Yvonne*s y al resto de personajes a lo largo de los años: vemos cómo puede ser una *Yvonne* que madura en el tiempo y eso es reflejo de la teatralidad de esta obra y cómo se adecua a las vicisitudes de cada época: desde las que dejan constancia de una sociedad estamentada, hasta las que ven aparecer los rasgos propios de cada generación. Tenemos *Yvonne*s en el mundo de los *realities*, en el mundo de la lucha por la defensa de la mujer en una sociedad machista o en medio del surgimiento de teorías *queer*. Cada contexto

temporal puede marcar a esta obra sazonándola y sin alterar su esencia, depende de la gracia y elementos a gusto del director.

3.4.2.1.1 *Yvonne, princesa de Borgoña* de Halina Mikolajwska

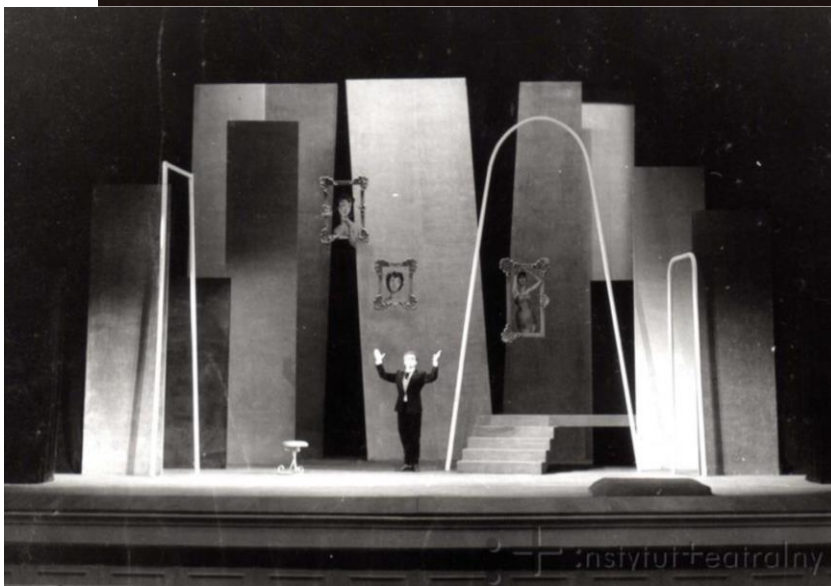


Esta *Yvonne* tuvo su estreno en el año 1957 en el Teatro Dramático de Varsovia. Jan Kott, crítico teatral polaco, describió la representación de una forma muy llamativa aquel año: la *Yvonne* que vio en el escenario, representada por Barbara Krafftówna, era tan apática, perversa e irritante que habría querido subir al escenario para matarla, encantadora en su falta de encanto. Jan Kott era un afamado investigador en torno a la figura de Shakespeare, él creía ver rasgos del existencialismo o el absurdo ya incluidos en el dramaturgo. Quizá por eso elegiría redactar el prólogo a *El Matrimonio* de Gombrowicz, una de las piezas más shakespereanas de entre su repertorio.

Lo que significó *Yvonne* en el Teatro Dramático de Varsovia para el panorama teatral polaco de entonces fue un cambio muy grande, el realismo socialista lo abarcaba todo, además de en la vida política se adentraba también a sus salas teatrales. Esta fue la primera vez que una corte se representó con trajes menos ampulosos, el escenario austero, la gesticulación resaltaba por encima de las palabras: *Yvonne* no hablaba, la acción se rodeaba de símbolos y signos. Los actores, confiesa Barbara Krafftówna cincuenta años después, sentían estar participando de algo nuevo y revolucionario. Ciertamente, se habían respetado las directrices gombrowiczianas para interpretar *Yvonne*, quien creía que debería hacerse con artificio; y todas las actuaciones de la puesta de Halina Mikolajwska fueron alabadas en el momento, en aquel 1957, cuando aún quedaban obras de Gombrowicz por aparecer y del cual se hablaba ante todo como un Shakespeare polaco: los paralelismos entre el príncipe Felipe y Hamlet o la reina Margarita y lady Macbeth fueron mencionadas en recortes de prensa de la época.

Otro rasgo de los más comentados entre la crítica era la definición del carácter de la obra: si se trataba de una comedia o de una tragedia. Coincidieron en resaltar la forma cómica de la representación, que suscitaba risas entre el público y que dejaba algo de ambigüedad en escenas como las que giraban en torno a la incapacidad de comunicación de una Yvonne a la que se le escapaban sonidos como masas informes: la verdadera tragedia de esta comedia era Yvonne. Tragedia llena de humor brillante, o comedia dentro de un teatro dramático, todas estas delimitaciones de la obra hacían patente su carácter ambivalente, o que desconcertaba al público de la época, que a veces reía y a veces sentía un sabor amargo, por eso hablan de una «broma cruel» o una risa de sabor ácido que es más burla que alegría.





En las imágenes la decoración destacable de Andrzej Sadowski, sobre todo en el tercer acto, donde trabajó estrechamente con Waliszewski. (A pesar de estar este dato contenido en los artículos de prensa de la época, en la página del Instituto Teatral Polaco no contienen datos del personal teatral con anterioridad a la fecha de 1991, pero podemos apreciar el carácter austero pero voluntariamente simbólico, con el uso de elementos flotantes, arcos y motivos geométricos).

Es curioso que en el estreno de 1957, además de las comparaciones shakespereanas, también es puesta en relación la protagonista femenina de la obra de Gombrowicz con la archifamosa Eliza Doolittle, personaje de ficción de *Pigmalión* de George Bernard Shaw, conocida también en las versiones musicales de *My Fair Lady* y en las versiones para el cine. No es tan azarosa esta comparación, ya que el personaje

del profesor de fonética que decide enamorar a Doolittle entra a la acción por una apuesta, y también trata de incivilizada a la mujer, quien debe aprender lecciones de etiqueta.



3.4.2.1.2 *Yvonne* de Jerzy Golinsky

En 1976 se estrenó esta pieza de Golinsky en el teatro Jana Kochanowskiego de Opole. Lo curioso de su interpretación de una Yvonne fue acentuar el aspecto de intrusión de un elemento externo en un entorno cerrado, a través, incluso, de la elección de la protagonista: ésta era una chica fuera del entorno teatral, una mujer que no tenía formación de actriz. Golinsky pretende llevar el dilema de la forma gombrowicziano a través de otros recursos, ya que Yvonne no es un personaje que pueda brillar a través de su declamación, al no tener diálogos. Este «cuerpo extraño» que representará Yvonne a todos los niveles tendrá por misión evidenciar la imposición de las formas en su entorno. Incluso en un ambiente actoral hay convenios, y el ritual que debe darse entre las personas es reflejado en momentos del drama en los que Yvonne no puede participar de ellos aunque quiera y esta imposibilidad la excluye, por ejemplo, a la hora de realizar las reverencias. Un gran teatro de la vida, pues, en el que los actores llevan máscaras y la *Yvonne* de Golinsky muestra el rostro del hombre común.

En un momento, el príncipe pronuncia la siguiente reflexión: «soy normal, pero no puedo ser normal, si otra persona es anormal». Esto significa: ningún personaje es sólo la situación. Suena casi como una directiva para el actor: la premisa de crear un personaje a través del contacto con un compañero, como ocurre en esta representación.

Otro aspecto interesante de esta puesta en escena fue el uso de globos en el escenario. Remiten a las palabras como globos, sin peso, coloridas y acciones de la realeza artificiales, una realeza que se bombea a sí misma. Los globos flotarán por encima de las cabezas.

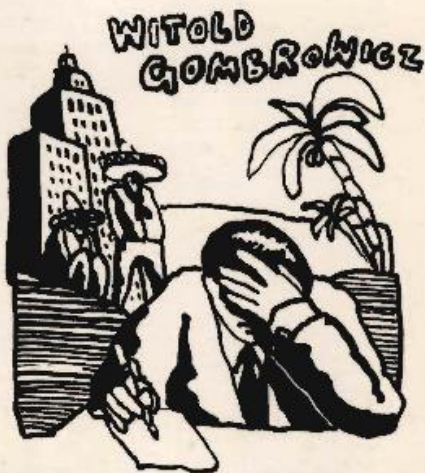


WITOLD GOMBROWICZ

Urodził się w 1904 roku w Maloszycach. W 1911 rodzina przenosi się do Warszawy; tu Witold uczęszcza do gimnazjum, następnie do Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział Prawo). W 1933 debiutuje to-mem opowiadań „Pamiętnik z okresu dojrzewania”. Sławę przynosi mu pierwsza powieść – „Ferdynandus” (1937). W 1938 publikuje w piśmie „Skamander” – debiut dramatyczny – „Iwona, księżniczka Burgunda” oraz – pod pseudonimem – powieść sensacyjną „Opętani”. W 1939, tuż przed wybuchem wojny, wypływa Gombrowicz na wycieczkę statkiem do Argentyny, który to kraj opuścił dopiero w 1963 r., przyjeżdżając najpierw do Berlina Zachodniego, następnie osiadając we Francji. W 1953 ukazuje się powieść „Trans-Atlantyk” i dramat „Ślub”, w 1960 – powieść „Pomografia”, pięć lat później kolejna powieść – „Kosmos” i w 1966 – trzeci, ostatni dramat „Opętani”. W latach 1957–1962–1966 wychodzą trzy tomy „Dziennika”. W 1968 uka-
zuje się niewielki esej „O Dantem”, a już pośmiertnie, w 1973, „Varia”, zawierające powieść „Opętani” oraz artykuły krytyczno-publi-
cystyczne, opowiadania, notatki, wywiady itp.

Zmarł w Wenecji 29 lipca 1969 r.

Jest najczęściej komentowanym, opracowywanym, analizowanym i syn-
tetyzowanym pisarzem polskim, którego prawie wszystkie książki zostały
przetłumaczone na 16 języków.



TEATR IM. JANA KOCHANOWSKIEGO W OPOLU

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

BOGDAN HUSSAKOWSKI

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH

MIROSLAW OBLORSKI

KIEROWNICTWO LITERACKIE

MACEJ BZYRIST, TADEUSZ NYCZEK, JAN GOCZOŁ

1

WITOLD GOMBROWICZ IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

Reżyseria – **JERZY GOLIŃSKI**

Scenografia – **JACEK UKLEJA**

Muzyka – **ANDRZEJ ZARYCKI**

Układy ruchowe – **ZDZISŁAW BZCZUŻEWSKI,
ANDRZEJ STARCZYŃOWSKI**

Asystenci reżysera – **KAZIMIERZ ZAKLIKIEWICZ,**

**ZRIGNIEW KOBOWSKI
BARBARA WOJTOWSKA-
KOTYS**

AKTORZY:

IWONA

KRÓL IGNACY

KROLOWA

MARGARZETA

KSIĄŻE FILIP

SZAMBELAN

IZA

CYRYL

CYPRIAN

INOCENTY

WALENTY

ZERAŁ

MARSZAŁEK

PAN I

WIELKI SĘDZIA

KANCLERZ

CIOTKA I

CIOTKA II

DAMA I

DAMA II

PIETRAŚCZEK

– jakaś dziewczyna

– Bronisław Kasowski

–

– Bronisława Gerson-Dabrowska

– Jacek Romanowski

– Adolf Chroński

– Margareta Ząbkowska

– Kazimierz Zaklukiewicz

– Waldemar Kotas

– Zbigniew Kosowski

– Ryszard Kotys

– Franek Michalik

– Mirosław Smolarek

– Tadeusz Marawski

– Tadeusz Żyliński

– Zdzisław Łęcki

– Stanisława Zawiszanka

– Zofia Bielewicz

– Teresa Monika Lipowska

– Anna Drodziówna

– Stefan Secha

Imprezant – **MICHAŁ DOMSKI** Sullar – **GRAŻYNA HEROMIŃSKA**

SEZON 1973/74

Premiera 10 stycznia 1974 r.

Mele Scene

3.4.2.1.3 *Yvonne* de Mikolaj Grabowski

En el teatro Cypriana Kamila Norwida de Jelenia Góra en diciembre de 1978 se estrenó esta obra, de la cual existen apuntes interesantes entre la crítica, como sucede en la de Jaroslaw Haak, quien en *Wiadomosci* número 8 trata esta representación desde la comparativa con la obra *La Tempestad* de Shakespeare. El título de su noticia sobre la puesta de Grabowski es «¿Quién es Calibán?», haciendo referencia al personaje asilvestrado de la pieza shakespeariana antes mencionada. Compara a Yvonne con este sirviente salvaje y primitivo que se deja llevar por los impulsos más naturales. No es descabellado y encaja, ciertamente, con las teorías de inmadurez gombrowiczianas, en el que se rescata el valor positivo de este encuentro con lo natural y primario.

También destaca Haak en esta crítica, bastante favorable, el estilo rococó de la obra, comparándola en su estilo con el de Antoine Watteau, pintor francés cuyas composiciones exquisitas muestran a la vida cortesana que busca artificialmente un contacto con la naturaleza.



Es una lástima no poder contar con fotos a color, porque rescatarían el gran colorido y además contraste entre una negra Yvonne y un blanco príncipe Felipe en vestuarios contrapuestos, una pugna del bien y el mal, con una resolución que Haak describe de una forma especial y gráfica: el asesinato de Yvonne es el romper un espejo que te devuelve el reflejo de una realidad hecha añicos.

3.4.2.1.4 Segunda *Yvonne* de Halina Mikolajska en 1981

Veinticuatro años después de su estreno de *Yvonne*, que también sería el estreno mundial de dicha obra y al mismo tiempo su debut como directora, Halina Mikolajska se embarca nuevamente en la puesta de escena de *Yvonne*, esta vez en Lubuski teatro Leona Kruczkowskiego Zielona Góra.

Esta vez se recalca la vigencia del pensamiento de su autor, explicable por su originalidad, y las críticas van en el sentido de la interpretación que lleva Mikolajska a la hora de coger este texto. Se habla de dos capas: la psicológica y la filosófica. En la psicológica quieren encajar la culpa inmerecida de un personaje como Yvonne que se hace extensivo a todos los seres humanos cuando se les juzga por algo ajeno a ellos o en lo que no se ven reconocidos. En la filosófica se pone principal atención al dilema madurez-inmadurez gombrowicziano, además de acentuar el papel de lo interhumano y las convenciones sociales. La lucha de Yvonne es contra el ser clasificado, funcionalizado y objetivado.



Es cierto que se aborda la obra como una farsa, la risa está desde la aparición de Yvonne en el escenario, con el contraste de colores de su ropa. Una farsa como de cuentos de hadas, demasiado coloridos, rodeada de una corte en tonos pastel. Conscientemente se quiere hacer un entorno ridículo en el que sólo Yvonne sea el personaje serio. «Yvonne es el único personaje en esta comedia que es serio» afirma Mikolajska.

3.4.2.1.5 Yvonne de Zygmunt Hübner en el Teatro Powszechny de Varsovia

Esta representación del año 1983 tuvo mucha repercusión en Polonia. Se cumplían catorce años desde el fallecimiento de Witold Gombrowicz y en 1983 se podía ver al mismo tiempo varias obras del autor en diferentes teatros, *Opereta* y una adaptación de *Trans Atlántico*, entre ellas. Aquello motivó la reflexión de la pervivencia y repercusión de Gombrowicz en su país natal, pudiendo ser más explotado que nunca y representado. En varias de las críticas que se dieron a propósito de la puesta en escena de Hübner se destacó la potencia paródica del ser en el autor polaco, más que una filosofía social. Los críticos tenían fácil esta tarea de la interpretación y la empezaban a cuidar mucho, ya que más de uno cita los testimonios de las conversaciones entre Gombrowicz y Dominique de Roux que tuvieron lugar poco antes de la muerte del autor. En ellos siempre rescatan aquel fragmento en que se subraya la impresión del autor de *Yvonne* cuando quieren hacer de su obra una alegoría del comunismo o la monarquía y el papel social a lo sátira política. Al tener en cuenta esta parte fundamental, los autores de los artículos de prensa van con pies de plomo y se ciñen a los aspectos más sencillos en vez de querer ahondar en la espesura del bosque, y así saben que pueden hilar mejor con respecto a este polaco escurridizo y burlón.

Los redactores de prensa coinciden en aclamar el papel del actor Zbigniew Zapasiewicz como rey Ignacio, que ya desde la primera escena en su limosina anuncia el papel preponderante que tiene en esta puesta, y subrayan sus momentos de contagio infantil y lúdico, además de sus frases claves para el desenvolvimiento de la acción, como cuando plantea un asesinato elegante y majestuoso, desde arriba hacia abajo, como corresponde a esa capa superior a la que pertenece. El juego de dualidades es básico en esta obra, el silencio de Yvonne contra el ruido de la corte, la elegancia de ésta contra el carácter grotesco de una Yvonne que en su cara es fina y aniñada, pero que está coronada por un sombrero grotesco lleno de flores. Finalmente, las risas del público se la llevan los pajes que confieren la parte de diversión más asequible.

Es lograda la teatralidad que cuenta el texto llevada a escena, que permite una amplia capacidad de interpretación, es lo que se pretende conseguir y lo logra, según las notas sobre la puesta de Hübner que resaltan la actuación de sus actores. La escenografía amplia de colores saturados, la música de fondo está asociada a la época y a modo de ilustración es a veces excesivamente lúdica. Se le llamaría un escenario absurdo pues está lleno de parodia, ironía y significados de difícil determinación en

profundidad. En esta versión, cada personaje puede parecerse de difícil acceso, no sólo Yvonne, está lograda la obsesión que Gombrowicz tenía con la simbología de la boca: las palabras, el mutismo, la deformación. Una obra sobre la presencia existencial de los demás, que están a nuestro lado y pero que también interfieren dentro de nosotros. Yvonne es el elemento de renuncia (porque ella no participa, es la gran negación) que hace que Felipe quiera ser un individuo, romper con el papel de los estereotipos. Alguna voz (Tomasz Raszek) afirma que esta es la primera Yvonne inteligente, desprendiéndolo de su mirada.

Y por otro lado tenemos al reputado director Zygmunt Hübner, quien es conocido como uno de los más destacables directores de la posguerra, pero también fue actor y educador. A pesar de que él afirmaba que no era actor y sólo actuaba ocasionalmente, sí que llegó a tener papeles en producciones de directores de cine de gran fama mundial como Andrzej Wajda o Krzysztof Kieslowski. Fue director general de teatros en Wrocław, Varsovia y Cracovia (Stary Theatre) y produjo obras intrigantes de las cuales se destacan *El Misántropo* de Molière que deja un inusual tipo de drama que provoca una risa similar a la de Ionesco, Mrozek o Rozewicz. Aquí desempeñó el papel de Alceste, además. Utilizó una traducción de Jan Kott. La siguiente obra aclamada fue nada menos que *Ulises* de James Joyce interpretada en un tono melancólico, aquella obra significó un cambio notable en su repertorio, ya que estaba habituado a representar teatro de corte realista y dramas, *Ulises* fue una obra bastante experimental. Y por último, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, fue su pieza más famosa, y que ya gozaba de fama en la mente de las personas por la versión cinematográfica.

Hübner produjo varias emisiones para el Teatro Televisión, *Almas muertas* de Nikolai Gogol en 1966, *La pequeña casa solariega* de Witkiewicz en 1970, *Don Juan* de Molière con Jan Englert y Wojciech Pszoniak en 1974; *La fierecilla domada* de Shakespeare, *Las brujas de Salem* de Arthur Miller en 1979 y de Witold Gombrowicz *Iwona Księżniczka Burgunda* en 1987, dos años antes de fallecer.

Esta última emisión fue hecha en el mejor momento: se afirmaba en los ochenta que Gombrowicz estaba siendo el autor de moda y siendo la obra de 1983 muy celebrada, era consecuente que en 1987 se hiciera esta adaptación televisiva. Teatro Televisión, o como se llama en polaco Teatr Telewizji eran representaciones teatrales grabadas en un estudio especializado de la televisión polaca, siempre tuvo mucho éxito y elegían obras para emitir en la televisión y luego lo acondicionaban todo como para cualquier teatro. Con el tiempo sacaron una serie de DVDs con las mejores obras

teatrales preparadas para y emitidas por la televisión. Esta serie se llama Złota setka, que cuenta con cien obras, entre ellas cuatro representaciones basadas en la obra de Gombrowicz. El papel de Teatro Televisión en la difusión de la obra de Gombrowicz a un nivel amplio y general es indiscutible, al menos como forma introductoria del autor.

En la elección de la puesta de Hübner es evidente que tuvo que ver la acogida que tuvo la pieza de 1983, con una jovencísima Yvonne que en 1987 fue muy elogiada. Las sesiones en las que se volvió a emitir esta obra se prolongaron hasta nuestros días, en 2002, 2004 o 2010, por ejemplo, en Varsovia, en el Cine Luna, que el último lunes de cada mes realizaba su ciclo de «Maestros de la escena en la pantalla». Las siguientes son imágenes de esta adaptación televisiva de 1987.



3.4.2.1.6 *Yvonne* de Anna Augustynowicz en Kalisz

Tuvo lugar en 1991 en el teatro Wojciech y puede ser considerada una de las puestas interesantes en el compendio de Yvones ya que ésta, como personaje, es fascinante, hace una Yvonne misteriosa y atrayente, lo cual era poco usual, hasta entonces la mayoría de Yvones habían sido locas, feas, o sólo irritantes. Esta Yvonne sube y desaparece del escenario de forma sorprendente, como si no llevara movimiento mortal de parte suya, dejando a sus espectadores cautivados de su persona hasta el punto de no poder soportar su ausencia.



Anna Augustynowicz leyó este drama con la luz del *Diario*, y así ve una confrontación de masculinidad y feminidad interesantes, por ejemplo en el hecho de que un príncipe Felipe sea atraído por Yvonne y Cyril al mismo tiempo y se den todo este tipo de juegos en el escenario para remarcar esta ambigüedad.

Lo que se pretende destruir bajo celebración ritual en Yvonne en esta puesta es la ausencia de forma, ya que ella es un personaje descrito como «magma», no formado, frente a las puras formas de los demás. Ella es irritante y a la vez fascinante, pero su vaguedad no es conciliable con las formas delimitadas de los demás.

La directora se aleja un poco del texto, en la opinión de algunos críticos, para coger con fuerza básicamente dos líneas interpretativas: la anterior mencionada sobre Yvonne y otra en clave erótica, que ya se ve en el dossier de prensa que se distribuyó, en el que los personajes son dibujados de forma cómica con exageración de sus atributos sexuales.



Se constata, a partir de esta época, que Gombrowicz ya no es sólo para las grandes ciudades y también se pueden encontrar espectáculos de calidad en las provincias, como sucedió en esta oportunidad, que hasta críticos y gente de la televisión y de la capital, estuvieron presentes para cubrir este evento. El Acto I, se balanceó al ritmo de la danza erótica de marionetas, pero también contiene escenas prolijas y teatrales más lentas. El Acto II tiende más hacia la farsa que a lo grotesco, dando a los actores una gama mucho más amplia de posibilidades, y a la audiencia una risa abierta. El final es bastante majestuoso. Estos análisis de la representación pusieron en evidencia que Gombrowicz podía llevarse a escena de maneras diferentes.



*Primera y última página del peculiar folleto de la representación.
Las ilustraciones son del dibujante polaco Józef Bendziecha.*

3.4.2.1.7 Yvonne de Andrzej Rozhin

En Lublin tuvo lugar esta representación, al mismo tiempo había otra en Varsovia, pero la crítica recomendaba ir a la de esta ciudad, ya que contaba con elementos, al parecer de aquel año 1991, interesantes. Se calificó a esta puesta de audaz y moderna, tenía en cuenta la cultura de masas y estaba sazonada de música disco y estética punk.

Los jóvenes de la corte están vestidos de cuero, color negro, minifaldas, crestas y toda esta estética punk. Mientras que la pareja real contrastaba con sus trajes elegantes, al igual que Chamberlain, así marcaban la diferencia de registros. Y, por otro lado, Yvonne, de un pelo rubio largo y vestido vaporoso simboliza la pureza y naturalidad. En el escenario se suceden juegos de luces, efectos de humo, música electrónica, coreografías disco: un no dar tregua a los sentidos, por tanto ideal para un público joven y entusiasta.

Esta Yvonne lírica y mórbida, de rasgos marcadamente eslavos, contrasta con los decibelios que marcan el ritmo de la obra; hasta que lo kitsch se dispara y al final tiene lugar una ascensión de Yvonne muerta como una virgen santificada. Se describe esta escena de gran belleza, aunque *kitsch*. La obra fue bien recibida por el público.



3.4.2.1.8 *Yvonne* de Waldemar Smigasiewicz y Maciej Wojtyszko

Esta representación se presentó en el teatro Ateneum Stefan Jaracz de Varsovia en el año 1994. Piotr Gruszczyński en *Tygodnik Powszechny* número 13 de marzo de 1994 afirma que es una pregunta realmente difícil plantearse cómo representar *Yvonne*. Para el crítico el Ateneum es el teatro favorito de Varsovia, pero también representante de lo burgués y convencional. Al hablar de la puesta en escena se detiene en los siguientes detalles: ésta se inicia con el público, donde entre las sillas repletas de espectadores establece unas significativas sillas doradas para la familia real. El príncipe Felipe lee el periódico (*Zycie Warszawy*). También está el público involucrado cuando *Yvonne* come el pescado y se atraganta con sus espinas, se trata de hacerlos cómplices, pero el resultado es que en lugar de miedo y de terror provoca risas alegres entre la audiencia. Pero lo que más le sorprende es que *Yvonne* en esta actuación aparenta que tiene mucho más diálogo de lo habitual, como si alguien le hubiera escrito en secreto un poco de texto. Tal vez la sensación es el resultado de las expresiones faciales, afirma Gruszczyński.



Wanda Zwinogrodzka en *Gazeta Wyborcza* número 40 parte de una reflexión de Konstanty Puzyna, teatrólogo, ensayista y poeta polaco, especialista en la figura de Witkiewicz y Artaud, quien afirmaba que si tuviera que representar *Yvonne, princesa de*

Borgoña lo haría lejos de la farsa, en una sala de estar realista, elegantemente amueblado, con vestidos de noche, como si fuera la obra de una corte real todavía existente, sueca o inglesa. Y con toda seriedad, que tendría que representar un drama psicológico, precisamente donde todos se crean y transforman simplemente al verse el uno al otro, hablando entre sí, se sienten en la presencia del otro. Donde todo el mundo se vuelve inseguro bajo la mirada de los demás, ocultando algo. Y cuando el absurdo de la situación ofrecida por la presencia de una lenta y silenciosa Yvonne, provoca en cada uno un gesto de autodefensa o de agresión, y este gesto implica otros, haciendo la situación cada vez más ridícula. Esta es la idea de Puzyna que para Zwinogrodzka representa a Yvonne en el conjunto de drama gombrowicziano: los personajes actúan en una red de dependencia mutua, reacciones e interacciones que determinan sus comportamientos y todo el curso de los acontecimientos. Afirma, además, Zwinogrodzka que esta red es como el sistema nervioso y que, si no funciona, todo el cuerpo muere. Para ella en el teatro Ateneum no funciona.



3.4.2.1.9 *Yvonne* de Anna Augustynowicz en Szczecin 1996

Anna Augustynowicz volvió a atreverse con *Yvonne* en Szczecin, en el teatro Współczesny en 1996. Vale la pena señalar que en el teatro de esta directora se pueden encontrar una serie de ejemplos interesantes de la lucha cultural posmoderna (lucha contra las formas de expresión). *Yvonne* es una mujer silenciosa, ella representa la cultura auditiva frente a la cultura visual preponderante: el silencio de *Yvonne* no sólo está presente en el lugar, sino que también está representado por los sonidos; es el sonido en última instancia, el que termina con las miradas, mucho más fuerte como forma de expresión. También la lucha transgénero, en la ambigüedad de la ropa de los personajes masculinos, bolsos y tacones, estampados floreados, caricaturas a lo drag queens, reivindicarían las intenciones del Gombrowicz - una actitud crítica a la antigua forma, pretenciosa.



Esta *Yvonne* contrasta en un mundo dominado por la MTV, por el rap, el tecno, que es el trabajo de un, según la crítica, excelente Ostaszewski, como de toda la implementación de sonido; y la moda, desfiles de pasarelas, ropa plástica. Es éste el contexto en el que se situará la *Yvonne* de 1996. Anna Augustynowicz experimenta y desea hacer reflexionar sobre la hipocresía social y la falsedad moral. Y lo hace de una forma moderna, subvierte símbolos: por ejemplo desnuda a todos los personajes excepto a *Yvonne* y el príncipe, cuando de normal suele ser *Yvonne* la desnudada en otras representaciones. O cuando introduce al inicio de la obra el papel de un mendigo que se

acerca al escenario con una pancarta que pone que está enfermo de Sida. Y cuando se oye una voz de micrófono hablando a la manera de los programas de entrevistas de la televisión, tan de moda en aquella época, con tertulianos y temas sensacionalistas. El sello real de nuestro tiempo son los programas de televisión, nos pretende comunicar Anna Augustynowicz, considerada la directora de moda y que lleva precisamente lo moderno en nombre de su teatro, poniendo signos actuales de experiencia cotidiana: los reyes representan a la clase media que se encuentra en la parte alta de una pirámide económica y social y que ven como una vergüenza que su hijo se case con una chica pobre, Cyril es un dandy que usa trajes de Hugo Boss, Chamberlain tiene rasgos homosexuales, el rey Ignacy es un hombre de negocios que lleva un teléfono móvil y la reina como una tableta de chocolate de forma desenfadada... los personajes forman todos parte de una estructura global, más que si tuvieran un significado en sí mismos. El resultado fue de entretenimiento y reflexión para la gente que asistió al espectáculo y la consideración de la directora como una de las caras conocidas del teatro contemporáneo.



3.4.2.1.10 *Yvonne de Leszczuk Horst*

El año 1997 fue importante para la publicación de la obra gombrowicziana, puesto que apareció un final del texto de *Diario* con comentarios de Wojciech Karpinski. Además, Gombrowicz había conservado toda su frescura para entonces, en contraste con el teatro de la posguerra del absurdo, que, a ojos de la crítica de esa época, se había convertido en un fenómeno histórico.

Leszczuk Horst, seudónimo de Grzegorz Jarzyna, director muy joven en aquella época, filósofo y uno de los principales directores de obras de Witkacy, fue muy aclamado en esta puesta en escena en el importante teatro de Cracovia Stary Teatr⁹⁹. Considerado un joven excéntrico y moderno, no forma parte de la otra generación de directores y eso hace que ponga los acentos en motivos diferentes a ellos y que lo que tome de los clásicos también sea enfocado en novedosas direcciones. Para Jarzyna el palacio, el ambiente de la corte, es un lugar de perversión, de espiar y ser espiado, de juegos sexuales, de deseo del crimen. Se inspira también en el personaje de Lucrecia Borgia. Está presente, pues, la neurosis (los cambios de humor del príncipe) y sadismos ocultos, sed de sangre sin escenas grotescas. La Yvonne de Jarzyna es bella, buena y sensible, pero esto no le impide ser salvaje y original. Es la encarnación de la inmadurez gombrowicziana.

Jarzyna va lejos y nos plantea preguntas: ¿Por qué Yvonne ha de ser representada como una mujer fea? ¿El director tiene derecho a su propia interpretación del texto e incluso derecho a cambiar las intenciones del autor? Nos pone pistas y reflexiones, momentos de pausa oscura, de lirismo: puestas de sol o el final en el que el sacrificio de Yvonne la muestra ascendiendo desde un catafalco en un vestido blanco como si se tratara de una transfiguración. Hay estética de película en algunos momentos teatrales, algo de Lynch, Jarmann o Buñuel, lo que acercaría la obra al público joven. Se escucha el tema *Casanova* de Fellini. La escenografía nos muestra paredes oscuras con algunas puertas de cristal.

⁹⁹ Significa «Teatro viejo» y está situado en un lugar privilegiado del centro de Cracovia, en ulica (calle) Jagiellonska, junto a las universidades y en pleno centro de la ciudad. Hoy en día esa zona sigue siendo punto de reunión de las juventudes.



Huelga decir que Jarzyna estaba en boca de todos por *Tropical Madness*, basada libremente en los dramas de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, y que había dividido a la crítica entre seguidores y enemigos, pero aún así, la puesta en escena recibió varios premios importantes. Entonces su visión particular de *Yvonne, princesa de Borgoña* estaba siendo esperada con atención, y lo que encontraron fue, además de lo mencionado anteriormente, la unión místico amorosa entre Felipe e Yvonne, como en la comunión que une a los jóvenes de *Pornografía* en la acción de pisar al gusano, el sacrificio de Yvonne se hace a sabiendas y ambos parece que cooperaran en ese asesinato-suicidio.



3.4.2.1.11 *Yvonne*, de Waldemar Śmigasiewicz

En 1999 en el Teatro Dramático Aleksandra Wegierki de Białystok, Śmigasiewicz plasmó en su puesta el miedo a la responsabilidad de otro ser humano como característica de nuestra época, y quiso que éste sea el *leit motiv* de *Yvonne, princesa de Borgoña*. El príncipe, aquí, quiere conocer el alma de Yvonne como si de una vivisección a una rana se tratase; llegar a la esencia de quién es sin necesidad de tener que esperar tanto. (La espera es la que parece que es a la que nos condiciona un personaje tan lento como Yvonne). Broma que luego se convierte en tragedia. Quiere amarla, pero tiene miedo a sentir; de la misma forma en que Yvonne tiene miedo a hablar. Felipe al intentar enamorarse hace que el intelecto deba crear una emoción.

La *Yvonne* de Śmigasiewicz es la rebelión contra los esquemas individuales y la forma. Se opone la cultura y la razón con el mundo natural, lo biológico. Esto se ve como una lectura del texto que hace el director, este enfrentamiento de ambos mundos. Para ello intenta romper el espacio del teatro tradicional. La mansión aparece más bien como un granero, y la aún estudiante Jystyna Godlewska en el papel de Yvonne se introduce en escena saltando como si jugara a la rayuela, destruyendo el orden del mundo imperante.



Según el director lo fantástico es que Gombrowicz construye una realidad ficticia que se puede «descomprimir» en diferentes niveles.

La escenografía estuvo a cargo de Maciej Preyer, que había trabajado antes con Śmigasiewicz para *Las sillas* de Ionesco. El espacio escénico se asemejaba a un loft,

trastero con utensilios desgastados, una atmósfera en decadencia donde todo está en mal estado, incluyendo los personajes, que se mueven rígidamente en el suelo, semejante a un tablero de ajedrez. Un depósito de chatarra grotesco en el que el tiempo se ha destruido. Yvonne, también, será desechada, con toda su pureza.

Śmigasiewicz, como hemos visto, no es la primera vez que representaba a Gombrowicz. Por su representación de *Ferdydurke* recibió el Gran Premio en el Festival Europeo de Escuelas de Teatro en Lyon en 1987. Desde 1991 trabajó en la Academia de Teatro de Varsovia y es profesor en la Universidad de Varsovia. Para él, como admitiría en 2004: «La escritura de Gombrowicz, su *Diario*, obras de teatro, cuentos, novelas... en este momento son muy necesarios». En su *Diario de Teatro* recogería estas impresiones sobre Gombrowicz, asegurando que su tipo de escritura metafórica era dolorosa a veces, cuando hablar sobre el dolor tenía que ver por la lucha contra la forma, una libertad que para él era actual y cuya guerra se libra en dimensiones polacas y humanas. No sorprendería, pues, que la tesis doctoral de Śmigasiewicz tuviera que ver con «El actor en el teatro de Gombrowicz».

3.4.2.1.12 Ópera de *Yvonne* por Marek Weiss-Grzesinski

El alcalde de Varsovia había encargado la composición de una ópera con motivo del centenario del nacimiento de Gombrowicz. La tarea recayó en la colaboración conjunta del director Marek Weiss-Grzesinski, el libreto de Grzegorz Jarzyna y la composición musical de Zygmunt Krauze.

Magdalena Cielecka fue una de las mejores *Yvonne* que hubo en el teatro polaco, dirigida por Jarzyna en el 97, por otra parte, Zygmunt Krauze en la década de los 80 compuso una ópera basada en el drama de Gombrowicz *Opereta*. Incluso escribió el libreto junto con Jorge Lavelli.

Krauze, pianista y compositor, no es un representante cualquiera de la floreciente escuela polaca, en la época en que empezó a aparecer en el panorama. Tampoco cedió al dictado del serialismo (el serialismo rompía los lazos entre los sonidos que la humanidad había considerado como naturales), como era habitual en la vanguardia europea.

Se le considera precursor de muchas tendencias modernas en la música, sus composiciones se representan en multitud de festivales de música y retrospectivas del siglo XX.

Krauze se refiere a Gombrowicz como una persona no musical. Dice que sus notas en *Opereta* o *Yvonne* muestran a un hombre que carecía de sensibilidad musical y audición. Además, también acota que sus gustos musicales dejaban mucho que desear porque le gustaba principalmente Beethoven y algunas melodías populares, argentinas. Sin embargo, cuando estaba en la estancia de su beca en Berlín, tuvo contacto con compositores, entre ellos Boris Blacher.

Con respecto a este espectáculo podríamos afirmar que estaríamos asistiendo a la aparición de una nueva especie que trataría de borrar las fronteras entre el teatro y la ópera contemporánea. Desde años atrás que la escena de ópera polaca venía rompiendo esquemas, demostrando una pared más tambaleante entre el teatro moderno y la ópera tradicional. Alguna crítica se planteaba considerar si estaba naciendo una especie de «Teatrópera» o «T-ópera» con el surgimiento de este fenómeno.

Si hablamos de la ópera constatamos al inicio un estado de ánimo de ensueño con personajes muy expresivos. Wieslaw Olko construye un jardín a la francesa en forma de laberinto, lo cual confiere a la obra un significado adicional, dada la riqueza en la simbología del laberinto. Los trajes coloridos de Gosia Baczyńska y Wojciech

Dziedzic enfatizan el carácter y la individualidad de cada personaje, se puede decir que son muy contemporáneos y desenfadados algunos: estampados de leopardo o camisetas de los Rolling Stones...

La música ayuda a producir los cambios de ánimo de la obra. Está llena de recitativos; aquí, aunque los personajes no conversen, la música es una narrativa. Yvonne también es silenciosa en esta puesta, aunque «habla» a través de su música. La mayor parte de la música en esta ópera es la que corresponde a Yvonne. Pero Krauze también emplea melodías pegadizas como tangos (Astor Piazzolla) o vals.

La intención general es reflejar un Gombrowicz más bien cercano al grotesco: esto se conseguiría en la mezcla de tradición y futurismo, visto, por ejemplo, en trajes y escenografía.

La recepción, sin embargo, es sorprendente si tenemos en cuenta los artículos de la crítica. A pesar de la reputación de la actriz principal, Kinga Preis, de la expectativa ante el dueto Jarzyna-Krauze, ambos bien considerados... son más bien negativas las críticas de Bartosz Kaminski para el diario *Polska Europa Swiat* n144 del 6-10-2006 y la de Tomasz Moscicki para el mismo diario n140 del 2-10-2006. Janusz Majcherek del *Newsweek Polska* n10 del 8-10-2006 llega a llamar incluso «pedazo de basura» al espectáculo, todo lo cual es de anotar y significativo, ya que Krauze estrenará ópera de *Yvonne* otra vez en el año 2017, esta vez en Alemania.

3.4.2.1.13 *Yvonne* de Christopher Garbaczewski

Esta representación del teatro Kochanowski ganó la 38 edición del festival de Opole, en el año 2013. Es una de las puestas en escena más controvertidas y más experimentales de las que se han hecho en los últimos años, de hecho al inicio se planteaban una serie de dudas de si se alejaba demasiado de Gombrowicz o si es que llegaba a conservar siquiera algo, al final se le considera a Garbaczewski más como un innovador, puesto que en su argumento se reinterpreta la historia con un lado de abusos sexuales, además de crimen y suspenso a lo Hitchcock y todo esto con una estética fuerte y clara. Es de máximo interés apreciar el carácter fílmico de esta hibridez de puesta en escena: la casi totalidad de la obra será vista por el espectador a través de pantallas y en el escenario aparecerán como acotaciones las presencias de los actores, que se despliegan en un complejo laberinto de cartones o escenario que pretende imitar las casas japonesas (este papel es el papel del mundo que se desmorona y se rompe según la conveniencia).



La cámara sigue al príncipe Felipe y nos hace ver al inicio lo que quiere esta cámara, recurso más del cine que no del teatro, al momento de escoger a su víctima. Lo que se pretende es deshojar a Yvonne como si de una presa se tratase, la Yvonne de Garbaczewski es azul en vez de blanca, como serían usualmente la mayoría de Yvones

que quieren resaltar la pureza. La paradoja de esta Yvonne es su ausencia y omnipotencia al mismo tiempo, ambas cualidades de una debilidad, pero que le harán trastocar a los personajes que no pueden someterla, llegando a pensar que es ella quien determina los juegos perversos. La tienen atrapada como rehén Cyril y Felipe, y cuando alguno llama de dentro a otro se puede apreciar cómo sale del escenario para mostrársenos en la pantalla, y así podemos ver el entramado ampliado.



La polémica *Yvonne* de Garbaczewski hace eco no sólo de abusos sexuales o violencia, sino también de drogadicción, en el sentido de lo abyecto del drama. La sexualidad es una búsqueda constante, hombre homosexual enamorado de hombre heterosexual, que se da como resolución en una posiblemente andrógina Yvonne.

Para algunas voces entusiastas del teatro y el cine como Michael Pabian y Danuta Golewieska este tipo de representación superó sus expectativas y significa para ellos un cruce de fronteras, un nuevo tipo de teatro visionario que permite espiar a los actores más allá de lo acostumbrado. Para otros como Michael Janicki es una decepción en la que prima la forma frente al contenido. En resumen, posiciones encontradas y contrapuestas entre los asistentes.

Garbaczewski plantea la vigencia de un Gombrowicz que puede aún provocar en tiempos de crisis y decadencia, haciendo de esta construcción de laberintos y espejos una pieza que incita a la vergüenza e irritación de los espectadores. Se les preguntó a algunos adolescentes que vieron esta puesta y la mayoría coincidieron en no entender mucho la obra, subrayando la originalidad y la música como elementos principales. O un globo en forma de pez que flotó en el escenario con la melodía famosa de la película *Tiburón*. Nudo en la garganta, clima de película de suspenso y reminiscencias de David Lynch, un poco de halo de serie B y tenemos una obra llamada *kitsch* por algunos y por otros posmodernista y arriesgada, pero que no deja indiferente a nadie.

3.4.2.1.14 *Yvonne princesa de Borgoña* de Agata Duda Gracz



En teatro Stefan Jaracz de Lodz en 2014 tuvo lugar esta puesta de Agata Duda Gracz, criticada negativamente por un sector de la prensa que la califica de decepcionante, otro sector resalta las actuaciones del rey y un chamberlain escurridizo como una anguila, principalmente. También se pone de relieve el carácter erótico de la pieza, la desnudez de esta Yvonne cubierta por muselina transparente y los movimientos sinuosos e insinuantes. El amaneramiento de una corte con pavos reales, plumas, lentejuelas y brillantes y la feminidad del príncipe Felipe junto con el juego de los colores son los elementos que más tienden a poner de manifiesto, los trajes vistosos multicolor de los personajes hacen hincapié en la sustancia bufonesca de la pieza.

El erotismo es parte fundamental también de esta representación, así como no deja de haber violencia sexual, al igual que en la puesta de Garbaczewski. Sin embargo, el enfoque principal es el contraste entre una mediocre Yvonne vestida de chándal con una corte a lo pasarela de modas, a lo estrellas de televisión. La sexualidad de la chica es dejada a exposición para ver una pureza contaminada, o el acoso que sufren las chicas jóvenes a veces.



La corte convertida en una casa de modas es dejar a la interpretación un curso más libre, aunque el texto de Gombrowicz siga siendo el todo integral. La televisión y los periódicos rodean a este mundo de frivolidad, en el que las sonrisas son muy importantes para los flashes. El vacío del escenario refleja el vacío de esta sociedad. Los ideales de belleza y de atractivo sexual aproximan quizá bastante a la cotidianidad que vivimos en los medios, haciendo de este enfoque del texto gombrowicziano una denuncia social.



El mundo representado a través de sus signos, así como los conceptos de máscaras que caen y desnudez, los vemos reflejados en los sombreros que llevan

Yvonne, de periódico, o el del monarca, que más que corona es una lámpara; o en la desnudez de éste paseándose en ropa interior, o el chamberlain sin pantalones. La violencia de la obra en medio de una sala que a veces recuerda a una discoteca y en la que la música juega un papel importante (música de Wojciech Krzak y Maja Kleszcz), se permite hacer duplicados de personajes masculinos que forman parte del grupo de amigos de Felipe, para así someter a Yvonne en grupo.

Con actores populares en Lodz, esta representación de un mundo vacío pero multicolor ganó el premio de «La máscara de oro» a la mejor interpretación de la temporada pasada en 2013/2014.

3.4.2.2 Representaciones polacas de *El Matrimonio*

3.4.2.2.1 *El Matrimonio* de Jerzy Jarocki

Se trata del estreno mundial de la obra en 1960, llevada a cabo por Jarocki, quien transforma la escena en una posada sucia, es como un palacio en una ciudad sitiada, de saqueo y terror. La crítica alaba el buen gusto burlesco de Jarocki a la hora de plasmar su visión en la puesta en escena, la disciplina, la lectura que hace del texto, el cuidado en la forma de hablar popular en la antigua Polonia, en el dialecto. Y esta atención constante aún lirismo y parodia, dejando que se entremezclen.

La ayudante de dirección, Ewa Lassek presta especial atención a la declamación, por ejemplo, en un hermoso pasaje en el papel de la madre, que comienza hablando de premoniciones sagradas...

Krystyna Zachwatowicz como escenógrafa, inunda la escena de toneladas de chatarra, simulando un país devastado por la guerra. Ella va más allá de las acotaciones que sugería Gombrowicz, pero sigue estando acorde con el significado y el carácter del drama. Barriles, un armazón aplastado de un taxi, una cortadora de césped, una cabina de camión... Ocre, marrón, negro, son los colores que preponderan y se percibe las cenizas y el óxido. Krystyna Zachwatowicz lee el drama en el sentido de Jarocki y dio un buen ejemplo de colaboración con el director, que poniendo la artesanía al servicio de su concepción. Por ejemplo, en el sentido que estos objetos adquieren, como la cortadora de césped, que en un momento va a brillar como si fuera un utensilio especial o el camión cómo cambia según la intención del acto, si se trata de recordar a un palacio, si se trata de situar un trono. O el taxi que en el tercer acto es un búnker. Los componentes van descomponiéndose de formas diferentes, según el contexto creado. Es un escenario de artilugios pesados, sobre todo.

Cuando se habla de esta puesta se rescata una lectura independiente del texto, una interpretación pionera, teatro creativo que es siempre emocionante.

El estreno mundial de *El Matrimonio* por Gombrowicz en Gliwice es un evento que abrió la puerta a distintas perspectivas. En él colaboraron estudiantes de teatro de la Universidad Politécnica de Silesia directamente con Jarocki, lo cual revivió el movimiento juvenil y voluntario, dándole mayor impulso a lo artístico.

Sin embargo, la censura hizo que solamente tuviera cuatro representaciones. En 1974 se retomó la empresa de representar *El Matrimonio*, esta vez en el Teatro

Dramático de Varsovia. Se respetó esta idea original de representar un ambiente bélico: cortina de hierro que mostraba un hangar, los dos chicos vestidos de militares, restos de una aeronave, neumáticos...

Jarocki es considerado uno de los directores de teatro más importantes de la televisión y el teatro de guerra polacos. Para algunos (*Tygodnik Powszechny* nr 29/22.07) es el gran fundador del teatro polaco, incluso. Nació el 11 de mayo de 1929, y murió el 10 de octubre de 2012 en Varsovia. En una entrevista en 1958 de George Fałkowskiemu y publicada en *El Contemporáneo* Jarocki dijo que los intereses inmediatos de su arte eran: «un tipo de dramaturgia del análisis intelectual».

Estudió en Moscú con Konstantin Stanislavsky-Gorchakov. Hizo su debut en 1957 (el espectáculo tuvo muy buenas críticas a pesar de tratarse de un texto difícil) y desde el inicio se dice que ha sido coherente a su línea, consistencia de hierro y fidelidad a los artistas, a pesar de que su teatro haya ido evolucionando. Sus actuaciones se caracterizan por el realismo, profundidad, o incluso el análisis matemático del texto, sumamente meticuloso (él decía que las ideas más extraordinarias de un director podían ser encontradas en el texto), tanto es así que llegó a ser llamado el «Herodes» del teatro, por su exigencia. También se dice que construyó un teatro para escépticos y racionalistas, puesto que no se dejaba llevar por sentimentalismos y eso es idóneo por ejemplo cuando trata con autores como Witkacy, que ofrecen desgarramientos, lágrimas y órganos más que sentimientos nobles. Sus autores favoritos eran, pues, Witkiewicz, Mrozek, Rozewicz y Gombrowicz. Con respecto a Gombrowicz, le interesó incorporar no sólo el texto, sino también la dimensión del escritor que demuestra sus procesos vitales que están en su literatura. Su obra más aclamada de los últimos tiempos era *Kosmos*, del 2005, una adaptación teatral que hizo para el Teatro de Varsovia.

El 6 de abril de 1960 Gliwice se convertía en un lugar muy importante en la historia del teatro mundial. En el escenario del Teatro Cine «X» tuvo su estreno mundial *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz dirigida por Jerzy Jarocki y escenografía de Krystyna Zachwatowicz. Después de 50 años se volvió a la atmósfera de aquellos días. Los autores volvieron a reunirse en Gliwice y a representar la mítica obra.

3.4.2.2.2 *El Matrimonio de Jerzy Grzegorzewski*

Grzegorzewski, conocido, entre otras, por su puesta en escena de *Blomussalem*, inspirada en el *Ulises* de James Joyce, integra las principales ideas de Gombrowicz en este drama llevado a cabo en varios niveles al mismo tiempo - psicológico, la filosofía social de la historia, y moral. Esto es cómo se desarrolla la construcción humana a partir de Henri; el juego de lo interpersonal que a su vez transporta a las paradojas: la santidad de la blasfemia, bien y el mal, la dignidad y la humillación. La existencia humana resultado de esta interacción produce la forma y la responsabilidad. Ante ello, el simbolismo de Henri, condenándose a sí mismo, teniendo que certificar que la conciencia moral es la conciencia de lo trágico.

La puesta de este director, que realiza en 1976 en Wroclaw su segunda puesta en escena de *El Matrimonio*, va in crescendo, llegando a un tercer acto con un cambio de perspectiva: los objetos se desvanecen, el poder ya no es la pompa, es la soledad, todo anuncia una tragedia. Grzegorzewski sabe cómo definir con precisión las funciones de caracteres que utiliza y hay una búsqueda de universalización de esta boda, en lo moral e ideológico. Jerzy Grzegorzewski creó un espectáculo que tiene la ambición de ser una metáfora universal sobre la unificación permanente de la ficción y la realidad en la conciencia del ser humano, así, su puesta en escena está incluso embadurnada en esa atmósfera de sueño a través de una lentitud de ritmo, pero que haría tratar a esta realidad con suma naturalidad. Por otro lado, el rasgo moral radica en aquella inevitabilidad de culpa y sacrificio en el individuo.

Existe un momento en el que se subraya el choque del bien y el mal, constituye un hecho de carga simbólica importante situar una máquina de rodillos alisadora, del tipo prensado, de las que usaban para lavar la ropa (objeto polisémico que en la representación tendrá distintos significados, uno de ellos trono, otro ataúd). De ésta extrae Henri una tela color rojo que extiende al borracho. Alude a la sangre y al futuro destronamiento del padre, se urde una traición, el borracho se convierte en un alter ego de Henri. Esta forma de representar mediante el color se extiende al tercer acto, en el que prima el color de luto negro y es el acto en el que el protagonista se desvela como un culpable sin culpa, como los héroes trágicos. La obra completa representa un círculo, empieza con la imagen del amigo Wladzio apoyado en la máquina de rodillos, como muerto y acaba con su muerte; esto abre la interrogante si no es todo un sueño a partir de su fallecimiento.

Aunque el principal instrumento para este director, a pesar del estudio del texto y simbología, es el actor. Un ejemplo es Andrzej Wilk en el papel del amigo Wladzio. Henri lo interpretó un novato, Bogdan Koca, que abordó todos los problemas que entrañaba este atribulado personaje. Jaroslaw Szymkiewicz de *Teatr n7* en 1976 alaba especialmente al actor que interpreta al rey Ignacio, Igor Przegrodzki.

Así, Grzegorzewski lleva al teatro tres puestas de *El Matrimonio*. La tercera la representaría en 1998 en Varsovia. Esta puesta en escena es mítica, al nivel de la de Jarocki en Cracovia en 1991. Para ella ha prescindido de una serie de elementos y especificaciones espacio-temporales, representando al abismo frente al que se enfrenta Henri a través de un gran agujero negro, y llevando un paracaídas. Los personajes denotarán esa artificialidad, habrá como un teatro dentro del teatro, ya que los actores representarán el papel de personajes que también interpretan un papel y se ven muy irreales por momentos. Esto producirá el contraste final con lo verdaderamente real, el choque de una muerte.



La famosa escena del dedo en *El Matrimonio* de Jerzy Grzegorzewski. Abajo un dibujo de Witold Gombrowicz del árbol filosfal con los nombres de filósofos, ramas y raíces (y en el tronco a Kierkegaard) que apareció en el dossier de la representación y el afiche que se utilizó.

3.4.2.2.3 *El Matrimonio de Ryszard Major*

En el Teatro Wybrzeze de Gandsk en 1982 tuvo lugar esta representación con música de Andrzej Glowinski y escenografía de Jan Banucha.

Lo primero que llama la atención es el esfuerzo en situar este lugar atemporal de sueño dentro del sueño en un juego de escenario: Henri aparece en un sillón frente al público y detrás de él la cortina cerrada que oculta el lugar de la representación. Es la escena de apertura que da toda la sensación de espacio de representación como sueño, Henri soñado a su vez por el sueño y el juego de sensaciones que todo ello conlleva.

Si se le pregunta al director por su opinión fundamental con respecto al *Matrimonio* de Gombrowicz asegura que es la libertad y dignidad humanas por encima de todo. Una sociedad sin dioses que se plantea sus límites. Sin embargo, en el protagonista, atendemos a un problema moral en el que vemos asomarse en él un lado malévol, tiránico, hasta demoníaco. Henri no es diferente a sus predecesores... y se inclina hacia la violencia. Su lucha queda manifestada en los monólogos que pronuncia, en alguno de los cuales afirma que ya es suficiente de dioses y exhorta al hombre a aparecer, adquiriendo él mismo una dimensión más humana.

Al final de la obra Henri vuelve a su posición de demiurgo como al inicio de la representación, involucrando al público en escena de esa forma, haciéndonos parte de su tragedia. Con respecto a la escenografía: en la decoración prima el color gris y se desarrolla la acción en una estructura semicircular, que se asemeja a las ruinas del Coliseo romano.

Ryszard Major pertenece a una generación que en aquel entonces eran jóvenes directores. Comenzó a dirigir en el teatro estudiantil Pleonasmus asociado con la Universidad Jagiellonska. Su debut profesional fue en 1973, en el teatro Grudziadz. Más tarde trabajó en Varsovia, Cracovia, Lodz, Jelenia Gora y Slupsk. Durante mucho tiempo se asoció con Costa de Teatro. También fue director artístico en Teatro contemporáneo de Szczecin.

Un periodista para el diario *Rzeczpospolita* le preguntó por su interés en trabajar la obra de Gombrowicz, a lo que el director le contestaría que:

El Matrimonio, y toda la obra de Gombrowicz es mi mayor fascinación literaria y teatral. He preparado con mucho cuidado a esta realización, cuidadosamente seguido todas las reflexiones y comentarios hablando de los trabajos y producciones de Gombrowicz. He estado familiarizado con el trabajo y los intentos de Jerzy Jarocki. [...]

Lo más importante es que quería dejar en el escenario una reflexión sobre el destino del individuo en la sociedad, cuando son demolidas las escalas de valores.

Esta representación se hizo ganadora en el festival de Torun, de gran reputación teatral en Polonia.



witold gombrowicz • ślub •

Portada del folleto de la obra

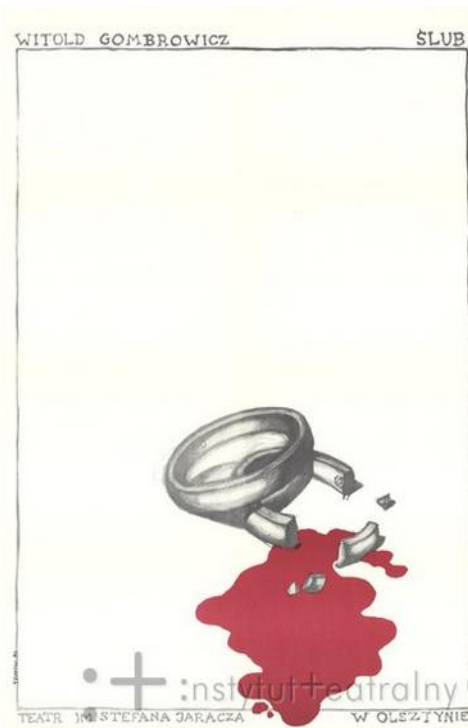
3.4.2.2.4 *El Matrimonio de Wojciech Maryński*

Esta representación tuvo lugar en 1983 en el teatro Stefan Jaracz en Olsztyn. La escenografía de Rudzki hizo hincapié en un espacio vacío que daba profundidad y en el que resaltaban unas escaleras, sobre las que se desarrollaría casi toda la acción, como en un ascenso y descenso, así sería el ritmo del sueño en esta obra, las intrigas hacia el rey también se interpretarían como subidas y bajadas. Los peldaños son símbolo de una situación que no deja al individuo a que pueda escapar de sí mismo. No se puede escapar de la casa de la familia, de tu tierra y de las costumbres. No puede tirar de su propia piel, aunque lo desee con todas sus fuerzas. Cualquier intento causa reacciones nuevas, nuevas situaciones, pero llevaría siempre al punto de partida.

En el primer acto se desintegra la familia, el orden, en el segundo acto la apariencia de estatismo, en el tercero cambia el destino del hombre y su situación. En *Gazeta Olsztynska* nr 308 de 1983, Janusz Segiet interpretaría esta puesta en escena como dirigida hacia los polacos y su historia, exhortándolos a salir de la polonidad de siempre y «salvar a Polonia y los polacos, salir de la casa de servidumbre diastólica, de las formas congeladas de Polonia».

Para esta época, el autor, cuya pasión era la lucha contra el artificio, poses, irrealidad, ya se había convertido por todos conocido y comprendido y había entrado en los círculos de culto, hasta ser fundido en bronce en estatuillas... Quizá una última paradoja en torno a Gombrowicz.





El libreto de la obra estaba lleno de imágenes simbólicas, como vemos, el dedo deformador (y que de paso remite a la cuestión de identidad, como señalan las preguntas escritas al lado), pero también lo adornaban otras imágenes como una corona o un cuchillo, también cubiertos, una manzana, una copa: cada símbolo en una página y dibujado con grietas que dan a entender decadencia o putrefacción. Lo mismo pasa con el afiche oficial, la imagen que mostramos a la derecha, que refleja un enlace más bien trágico, como indican las alianzas.

3.4.2.2.5 *El Matrimonio de Krystian Lupa*

Tan sólo un año después, en 1984, tuvo lugar la representación de Lupa en el teatro Cypriana Kamila Norwida de Jelénia Góra. Este espectáculo fue dirigido tanto para niños como para adultos, aunque la duración del mismo superaba las cuatro horas, hecho que desconcertó a parte de la crítica. Krystian Lupa era una personalidad destacada en el mundo del teatro contemporáneo polaco, se consideraba que hacía un teatro vivo, más que dirigir se le atribuía el carácter de compositor; de hecho, en el teatro de Jelenia Góra había encontrado esa atmósfera favorable a sus experimentos, extravagantes, contrarios a la norma. Así llevó obras de Witkacy y Mrozek. Busca una dramática musical, se fija en las pulsiones internas, el esqueleto de sus obras se dice que es una melodía que organiza el espacio.

Tadeusz Buski definiría así el trabajo de Lupa en *Sprawy i Ludzie* número 14 de 1984:

Estas composiciones se caracterizan por una enorme precisión, no hay detalles descuidados o elementos aleatorios. Lupa incluye actores que parecen maniqués más que seres animados. Sé que, al menos con respecto a los actores del teatro Jeleniogórskie les gusta mucho trabajar con Lupa; muchos lo tratan como una verdadera aventura.

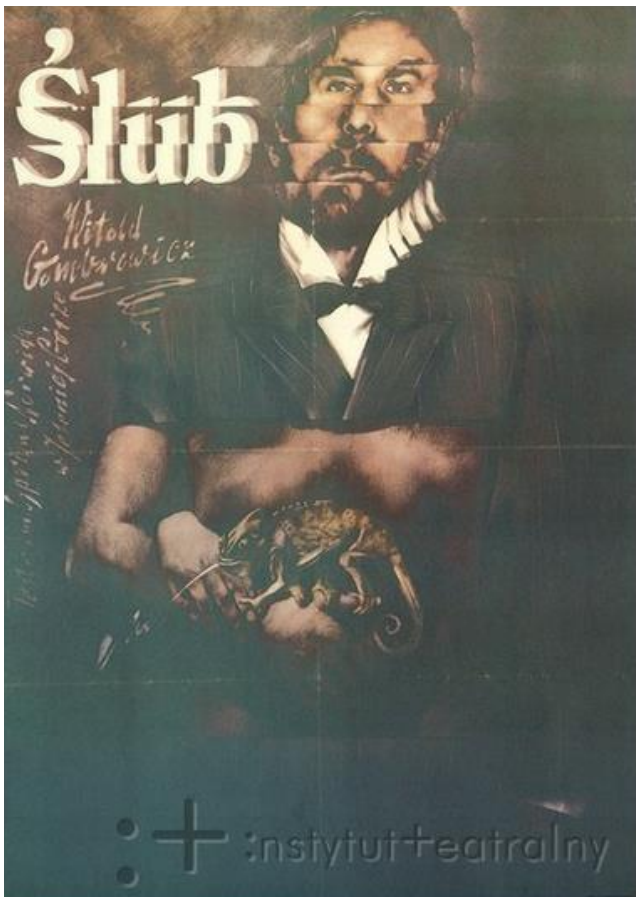
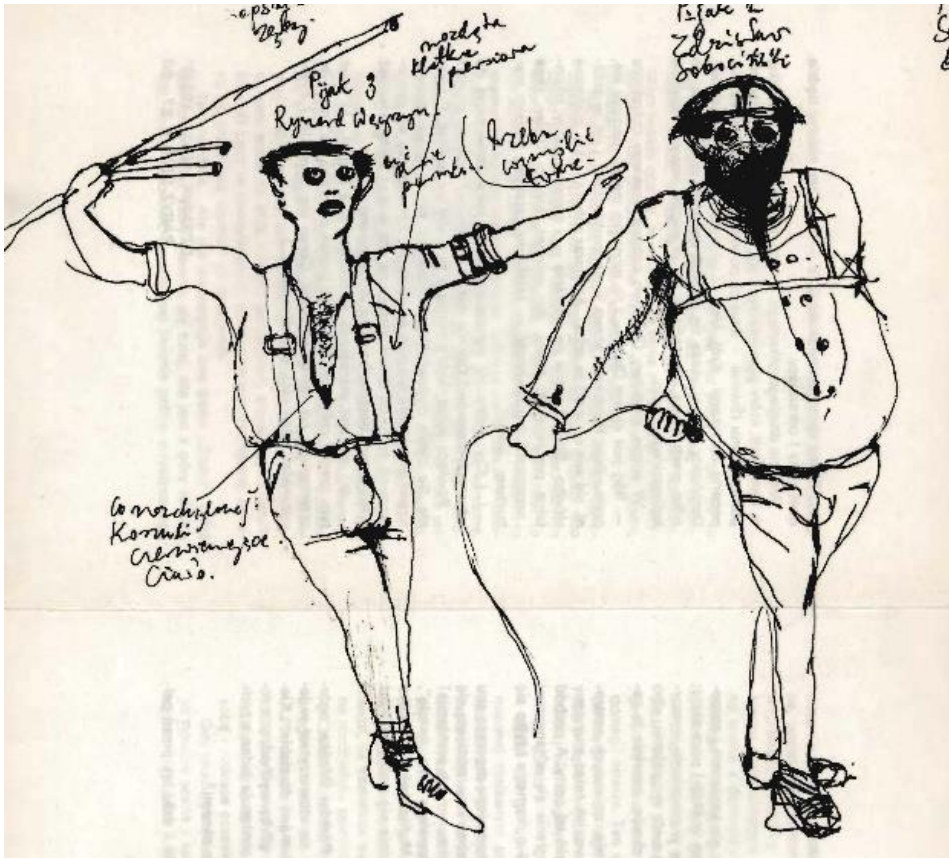
Pero luego lo acusa de haber caído en la trampa de la forma en detrimento del contenido, para él es una representación decepcionante porque el director ha querido ir demasiado lejos con Gombrowicz, demasiado hondo y ha dejado, sin embargo, un espectáculo muerto. Para el autor de la nota, no ha podido entablar un diálogo con la obra y lo ve todo como un borrador de un bloc de notas, un cierre de una primera fase de trabajo y al que le falta eliminar lo excedente.

Krystian Lupa - director, escenógrafo, desarrollador de la música, y también actor en la obra - privó de cualquier historicidad o alusividad política al drama y lo convirtió principalmente en un sueño acerca de la creación; pero que está plagado de referentes y estrategias estéticas reflexivas, como la figura del demiurgo que controla con hilos invisibles a los actores que fingen improvisación en un primer término. También hay una dosis de Jung, al introducir dobles para sus personajes.



En esta foto podemos apreciar esos seres como maniqués y el espacio moderno, deconstruido, con un toque underground. Abajo, vemos unos dibujos de los seres que diseñó el director, que vendrían en el libreto original; y finalmente, el afiche de la obra: el personaje que se nos muestra ostenta un camaleón, símbolo de la pluralidad, varias identidades, como el juego junguiano que Lupa quiso transmitir en la obra.





3.4.2.2.6 *El Matrimonio de Wojciech Szulczyński*

En Varsovia, en el teatro Rozmaitosci, Szulczyński, que llevaba mucho tiempo preparando esta versión, la pudo estrenar en 1991. El teatro había sido perjudicado por un incendio y tuvo que cambiar la idea predecesora para adaptarla a las condiciones del interior del teatro. Sombrío, el espacio vacío, filas de sillas simples, un escenario improvisado con tablas. Muros de hormigón armado, con huellas visibles de fuego. Lo que se notaba por todas partes eran hojas de papel marrón. Algunos críticos como Wanda Zwinogrodzka no ven sentido al forro de papel kraft, otros como Kalina Zalewska apuntan que alude a un escenario mundial cercano a la basura. Los actores, que poco a poco se destacan de las hojas, tienen en sus trajes una serie de elementos de papel, cubiertos de polvo gris. El punto focal (modificado en varias ocasiones en el curso de acción) es el trono.

En un momento del tercer acto en que se celebra la ceremonia cortesana para restaurar la dignidad de la novia, Henri le pide a Margot que se apoye en su hombro mientras está sentado en el trono. En respuesta Margot, vestida con apenas una camisa, trepa sobre sus rodillas y se sienta a horcajadas sobre él. El gesto ha sido sustituido y traspuesto. Si *El Matrimonio* es ante todo un rompecabezas intrincado de situaciones y comportamientos cada gesto tiene su significado. Al cambiar estas situaciones y comportamientos se aniquila el drama del conflicto. Sin embargo, para Helena Ryczer-Dzieduszycka esta expresión a través de determinados gestos lo que hace es manifestar cómo se cubren los deseos subconscientes y los impulsos.

Otro punto de innovación es el movimiento de los asientos de la audiencia que acaban en el tercer acto por fijar las filas de sillas una frente a la otra, Szulczyński subrayó enfáticamente que el teatro es para él la situación del juego, un juego entre espectadores, y que a esto venía también jugar con ese espacio. Jerzy Jarzebski opina con respecto a esta representación que es oscura, que hace hincapié en el infierno de la realidad, mezclada con el sueño, el miedo a la realidad, sanciones metafísicas en un mundo creado y que llevan a la autodestrucción y los personajes que salen de las paredes como seres fantasmagóricos. Añade que le sorprende que otros, como Zwinogrodzka, tengan tan claro cómo debe representarse *El Matrimonio*. Para él es una visión interesante, que gira en torno al horror, la que ha querido darnos este director.



3.4.2.2.7 *El Matrimonio de Jerzy Jarocki en 1991*

Jerzy Jarocki volvió treinta años más tarde con *El Matrimonio*, pero en el Stary Teatr de Cracovia. En primer lugar, el enfoque que tenía con respecto a su famoso estreno, ha cambiado, el drama ha dejado de tener un planteamiento histórico, tampoco entra a jugar con la audiencia. En la puesta en escena anterior los espectadores participaban en la segunda parte del espectáculo, ahora están separados herméticamente los dos lados de la rampa. El héroe aparece en un espacio completamente vacío, y luego la luz enfocará sillas, mesa, lámpara, armario, ventana, ofreciendo estos objetos sólo durante el tiempo que sea necesario para volver dar paso al espacio vacío, así se subraya la irrealidad, los objetos que cobran consistencia o dejan entrever sombras y que luego pueden desaparecer.

El lugar de la acción, no son trincheras francesas de la última guerra o la casa de los padres reconvertida en una posada, tan sólo es teatro sin efectos ni artilugios de embellecimiento. En el primer acto hay solamente los contornos del interior de la posada: ventana, puerta, armario (pedestal), mesa, silla (trono). Desaparecen cuando ya no son necesarios. Hay una silla, prueba de lo concreto, que permanecerá a lo largo de casi toda la obra como la medida de la realidad para un mundo ilusorio. El primer acto, casi dos horas, se considera algo largo en contraste con el segundo que es considerado como impecable. En el momento en que aparecen los padres caerá un muro blanco, que distinguirá también otro espacio de realidad, algunos (Grzegorz Niziołek) lo han comparado con lo infantil, como la jaula en *El jardín de los cerezos*. La música de esta pieza ha sido mejorada con respecto a sus ediciones anteriores, el hecho de que en la obra cada palabra evoque a una situación o se hinchen por repetición y connoten diferentes tipos de importancia, hacen que el espectáculo que se armara en Cracovia tuviera especial atención en la musicalidad, tanto en el ritmo como en el movimiento, gestos y detalles.

En 1960 había tenido lugar el estreno mundial con los estudiantes de la Universidad Tecnológica de Silesia. Luego, el drama llevó a escena a Gombrowicz a Zurich (1972), Varsovia (1974), Novi Sad (1981), Berlín Oeste (1990). Por lo tanto, *El Matrimonio* del Stary Teatr en 1991 es en cierta medida la suma de pensamientos y experiencias artísticas Jarocki en todo este tiempo, que no es poco, dada la responsabilidad de ser el introductor de la obra en la escena polaca y cuya puesta en escena consolidaría su estatus artístico y cultural.

Los conceptos de misterio, oscuridad, falta de comprensión son las categorías básicas en el espectáculo Jarocki. Furiosa, una teatralidad que transmite rabia es siempre cercana a la realidad. Jarocki lee este drama como surrealista, onírico, en las nociones del psicoanálisis y mitos literarios. Tiene a su disposición diferentes claves de interpretación: Freud, Jung, Jaspers. Pero la apuesta de Jarocki va por la clave del vacío, la mutilación espiritual del hombre que conjuga tan bien con la poética del signo vacío. Y también pone en ejercicio la incapacidad de ir más allá del límite de la conciencia: una anti metafísica. Lo que no quita que los monólogos de Henri sean considerados de los más conmovedores y el final en suspenso.

Después de esta representación en el teatro Stary de Cracovia el público la vio en Varsovia y París. La puesta en escena estaba considerada como la mejor puesta polaca de la temporada 1990-91, y las actuaciones de George Radziwiłowicz (Henri), Jerzy Trela (Padre), Krzysztof Globisz (borracho) y el debut de Simon Kosmider (Władzio) como los mejores papeles. Es así que Teatr Telewizyjny lo llevó a las pantallas al año siguiente.



3.4.2.2.8 *El Matrimonio de Smigasiewicz*

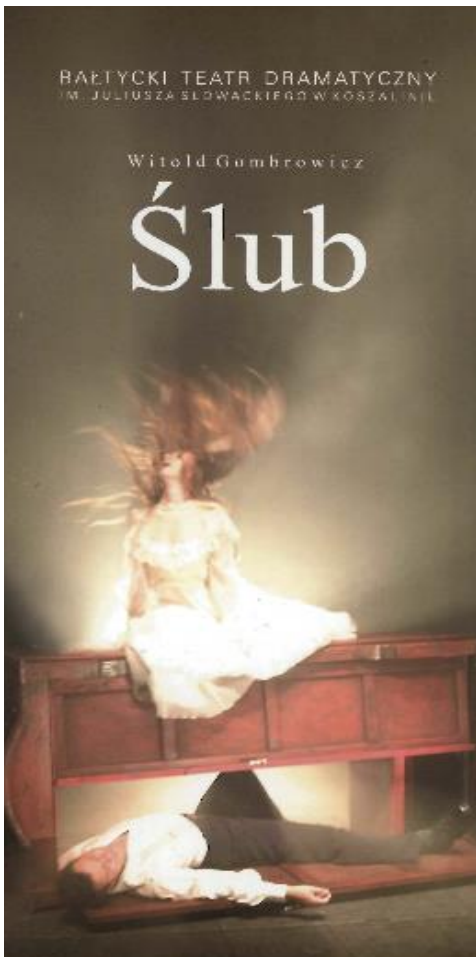
Waldemar Śmigasiewicz conocido gombrowicziólogo polaco, dirigió *El Matrimonio* en la celebración del cincuenta aniversario de la obra en el teatro dramático de Koszalin en 2003. Como confiesa Waldemar Śmigasiewicz, esta obra es de las más difíciles del autor, para él, y su espectáculo se mantiene en la poética del sueño. La obra está construida emociones. El director es también el autor de la música, la escenografía es obra de Matthias Preyera, y en los papeles principales están: Marcel Wiercichowski, Ireneusz Kaskiewicz, Boguslaw Semotiuk, Agnieszka Grzybowska, Albert Osik y Leszek Zentara.

Las expectativas asociadas con esta puesta de *El Matrimonio* eran grandes. Su promoción visual fue muy cuidada: en la ciudad aparecieron carteles llamativos, utilizando fotos de Koszalin del fotógrafo Cezary Bożemski. Bożemski también realizó sugerentes fotografías para acompañar el estreno de la exposición en el segundo piso del teatro. También se esperaba con impaciencia la aparición en escena de Boguslaw Semotiuka, que volvía a su profesión de actor después de diez años y que interpretó a un borracho que fue muy bien recibido. De hecho, la obra entera fue aplaudida de pie, según se puede leer en algunos medios.

El director se refirió así con respecto a su representación:

El trabajo en Gombrowicz es una paradoja, es un autor muy interesante, pero muy hermético y no son inmediatamente aceptados los significados contenidos en sus obras. Mi dirección de *El Matrimonio* por primera vez utilizó el esquema general, la segunda vez fui capaz de ir más profundo, y la tercera, en la puesta de Koszalin, resumo ya lo que yo soy capaz de extraer de este texto.

Waldemar Śmigasiewicz hizo participar a estudiantes de cuarto año de la Facultad de Actuación de la Academia de Teatro Collegium Nobilium. Janusz R. Kowalczyk escribe para *Rzeczpospolita* que es, sin embargo, una performance totalmente profesional.



Libreto de la representación

3.4.2.2.9 *El Matrimonio de Andrzej Pawlowski*

Se llevó a cabo en el teatro Stefan Jaracz de Olsztyn. Coincidió que el año 2004 era el año de Gombrowicz y en Polonia se organizaban conferencias, discusiones y celebraciones de diverso tipo. Además, este aniversario permitió la publicación de muchos textos sobre la figura del autor.

Lo que suscitó algo de polémica fue el hecho de que en esta puesta en escena se dio una visión politizada de la obra. La crítica había llevado a rajatabla la premisa de que *El Matrimonio* radicaba en el problema de la iglesia interpersonal humana, y que ésta entrañaba una atmósfera suspendida entre el sueño y la alucinación, reflejando las estructuras más enfermas de la mente y la realidad. Mientras tanto, en Olsztyn la puesta en escena bombardeaba al espectador con signos alegóricos, pósters y escritos demasiado literales, pancartas abiertamente políticas o con lemas. El riesgo de todo aquello, planteaban algunos, es que quien no está familiarizado con Gombrowicz o para cualquier espectador que por primera vez entrara en contacto con su trabajo a través de la representación en Jaracz, se llevaría la impresión tras la actuación de que el autor de *Ferdydurke* es un escritor más que nada político.

Mientras tanto, en el transcurso de la representación, situaban en la parte posterior del escenario imágenes que querían plasmar la historia de Polonia después de la guerra. Las imágenes podían ser del tipo de un cartel para el 30 aniversario de la República Popular de Polonia, fotos del Papa y Walesa etc. Como recordatorios para algunos calificados de «intrusivos» en el escenario también incluía pintadas, con consignas tales como: 3 veces Sí, el Partido Comunista y Solidarnosc.

A continuación, vemos que en el libreto de la obra está incluido también este concepto y cómo va aderezado con las fotos antes mencionadas.

polskiej rzeczywistości, która ciągle się tworzy i przeobraża, i niełatwo jest do ogarnięcia przez jej bohaterów, przez nas. Tak jak Henryk pragnie swoim umysłem wyjaśnić co, dlaczego i po co się dzieje, tak my ciągle stacymy się zrozumieć wsze historie, naszą historię, historię naszego społeczeństwa i kraju (historię przetrwania przedziwną). Ale także i to zadanie sława przecież nam i naszym zotem Gombrowicz swoim *Ślubem*. A obowiązkiem nam jest właśnie podjąć najważniejsze fakty i problemy. Szczególnie dziś, gdy jednocześnie wszystkie wydaje się być niezwykle łatwe i niezwykle trudne, a media i show biznes serwują nam gotowe recepty na wszystko, było by było przyjemniej, prościej, bezproblemowo.

A Gombrowicz, uznając nas do refleksji nad człowiekiem i historią, trudzi tworzyć niepokój, namawia do stawiania podważających pytań i poszukiwania ostatecznych odpowiedzi. Czy istnieje ważniejsze zadanie teatru?



Rok 2004 (100-lecie narodzin pisarza) z trójcątyw i dzięki stronom m.in.

Stowarzyszenia DRAMA przy Teatrze Ateneum w Warszawie

i jego prezesa – Andrzeja Pawłowskiego

ogłoszony został przez Sejm RP Rokiem Witolda Gombrowicza,

dla uczczenia niezwyklej twórczości

tego najwybitniejszego polskiego pisarza.

Rok 2004 jest także Rokiem Witolda Lutosławskiego

– najwybitniejszego polskiego kompozytora XX wieku.

W naszym spektaklu „Ślub” Gombrowicza

wykorzystujemy fragmenty utworów

skomponowanych przez Lutosławskiego.

A. P.

lebracja świętego obrządku nowego i nieznanego Ślawnia się...

Czesław Miłosz o „Ślubie”

W tej nowej wersji *Ślubu* wszystko dzieje się w śnie, a co? Jest bardski „wewnętrzny umysł” niż sen? Henryk cały czas ma świadomość, że śni, ale świadomość jest zupełnie bezsilna, nie może nicemu zapobiec. Henryk uczestniczy w działaniach czy raczej jest działany przez innych i cokolwiek ma się dopełnić, upełnia się. To świadomość, że cokolwiek robić jest niemożliwe, a jednak nie może postępować inaczej, bo zmusza mnie do tego rzeczywistość między-ludzka, w której się znalazłem (co gorza, rozdygotana w mojej głowie) – oto somna treść dwudziestowiecznego rozdźwięcia, wspólna codziennemu życiu w cywilizacji technicznej, udziałowi w ruchach masowych i ustanawianiu terroru.



Kierownik techniczny – Maciej Ołkowski

Kierownicy pracowni:

elektrycznej – Janusz Pacewicz

akustycznej – Ryszard Grabek

rekwizytorskiej – Mirosław Więckowski

perukarsko-fryzjerskiej – Halina Lewandowska

krawieckiej damskiej – Anna Nalikowska

krawieckiej męskiej – Romuald Kaczyński

tapicerskiej – Krystyna Abramczyk

malarsko-modelarskiej – Marta Gieczyńska

stolarskiej – Krzysztof Lewandowski

ślusarskiej – Mieczysław Orłowski

farbiarskiej – Aniela Rymkiewicz

główny brzygdier sceny – Andrzej Roman

kierownicza garderobianych – Zofia Sowiak

„Ślub” Witolda Gombrowicza

Jakże ubogi byłby polski teatr XXI i XXI wieku, gdyby Witold Gombrowicz „pisarz polski” jak mawiał o sobie, nie napisał swego najważniejszego teatralnego utworu, w latach II wojny światowej z argentyńskiej ułdali. Nie tylko przecież utracilibyśmy ten dramat, ale i wiele następnych, do dziś czerpiących zeń pełnymi garściami. I jak intelektualnie bezradny byłby nasz teatr w głębokim spojrzeniu na istotę człowieczeństwa, gdyby Gombrowicz nie stworzył

leżności od fałszywych mizek, unicestwiających nasze boszenie „JA”. *Ślub* to traktat o poznawaniu rzeczywistości i sposobach konstruowania jej obrazu w naszym pojmującym umyśle – jedyniej niepodważalnej rzeczywistości. A świat realny? Jest, oczywiście jest ale i nie jest, bo jego kształt w naszym umyśle zależy od naszego doś. stosunku, stowacji i stopnia rozpoznania, a jako taki bywa różny w zależności od sytuacji, bywa różnorodnej formą. Okrutnie ostreżna i ostreżnie okrutna to diagnoza. Gombrowicz odbiera ludziom możliwość schowania się za kimsi lubo za czynem, co tak przecież lubimy, także nam wziąć odpowiedzialność za nas i za



Co się dzieje? Gdzieś ułdoliły się z naszej artystycznej kuchni wspaniała, kwiśta, oszalamiąca befsztyk, jak Goethe, Beethoven? Jak sprawić, żeby sztuka przestała być wyrazem naszej mierności, a z powrotem stała się wyrazem naszej wielkości, piękności, powagi? Oto mój program: Primo zdać sobie jak najboleśniej sprawę z naszego kapitałstwa. Secundo odrzucić wszystkie teorie estetyczne, wyprodukowane w ciągu ostatnich lat pięćdziesiątych,



a zmierzające ukradkiem do ostobienia osobowości; cały ten okres jest zatruty dążeniem do niwelowania wartości i ludzi; precz z nimi! Tertio porzućmy teorie, zwrócić się do osób, do wielkich osobowości czasu minionego i w przymierzu z nimi, adnalność we własnych naszych osobach wieczyste źródła polotu, natchnienia, rozmachu i wdzięku. Albowiem nie ma demokracji, w której by jakiś rodzaj arystokracji, jakiś gatunek wyższości, nie był osiągalny.

Witold Gombrowicz *Dziennik 1966*

formę naszych stosunków z innymi, bo to inni ludzie przedeć budują nasz obraz świata, bez nich i my, nie byłbyśmy”.

Czy to trudne? Naa. Czy *Ślub* jest utworem trudnym, niejasnym, skomplikowanym? Nie, oczywiście nie, to świat jest niejasny, ale każdy z nas, jak mówi o tym Gombrowicz, bezustannie go wyjaśnia i ciągle na nowo konstruuje. I to nie sen, ani żadna tajemnicza sprawa, to po prostu proces poznawczego umysłu. O tym właśnie napisał swój dramat Witold Gombrowicz, sięgając do podsiaw tego czyni, kont i jaki jest człowiek oraz czyni jest i jaka jest rzeczywistość. To najważniejszy polski dramat XX wieku i jeden z najważniejszych w historii teatru.

Rok 2004, Rok Gombrowicza jest dobrą okazją aby spotkać się z problemami, ciągle aktualnymi, które na temat natury człowieka stawia przed nami ten utwór. A fascynujących tropów jest w tym dramacie jeszcze więcej – choćby kwestia autentyczności, kształności czy też zasad estetycznych naszego postępowania.

Nie do pogodzenia jest także: Historia. Kolejne przemiany przynosi Henryk powracającego do domu – syna, nie syna, następcę toonu, uzupelnia, tyrana, obłobierka, zrodzonika, mordercy i żalobnika i jego Ojca – ojca, karczemnika, króla, wędzina ukłdają się w przedziwną historię zdofowania władzy, bronienia i wytwarzanie jej, a wreszcie upadku: historii przemian społecznego systemu. To tabularna historia stosunków nadsłownych tworzy uniwersalną historię mechanizmów życia społecznego; uniwersalną, ale i polską. Historię trudnej do ogarnięcia polskiej rzeczywistości, która ciągle się tworzy i przeobraża, i niełatwo jest do ogarnięcia przez jej bohaterów, przez nas. Tak jak Henryk pragnie swoim umysłem wyjaśnić co, dlaczego i po co się dzieje, tak my ciągle stacymy się zrozumieć wsze historie, naszą historię, historię naszego społeczeństwa i kraju (historię przetrwania przedziwną). Ale także i to zadanie sława przecież nam i naszym zotem Gombrowicz swoim *Ślubem*. A obowiązkiem nam jest właśnie podjąć najważniejsze fakty i problemy. Szczególnie dziś, gdy jednocześnie wszystkie wydaje się być niezwykle łatwe i niezwykle trudne, a media i show biznes serwują nam gotowe recepty na wszystko, było by było przyjemniej, prościej, bezproblemowo.

Witold Gombrowicz o „Ślubie”

Największa trudność na tym polega, że *Ślub* nie jest opracowaniem artystycznym jakiegoś problemu czy sytuacji, ale luźnym wyładowaniem: wyobrazni, wyjęzionej, co prawda, w określonym kierunku. To nie znaczy, aby *Ślub* nie opowiadał nam pewnej historii: to dramat człowieka współczesnego, którego świat został zrujnowany, który (we śnie) ujeżdża dom swój zamieniony w karczem, narzeczoną – w dziewczę, Pragnąc odczytać przeszłość, człowiek ten ogłasza ojca swego królem, w narzeczonej chce widzieć dziewczę. Daremnie. Gdyż nie tylko świat mu zrujnowano, on sam uległ ruinie i już skończyły się tamte uroczka... Natomiast na grzesach dawnego odsłania się świat nowy, pełny okropnych zasadzek i nieobliczalnej dynamii, potworny Boga, stwarzający się z ludzi w przedziwnych konwulsjach Formy. Ujony wesech władzą swojej rozpatanej ludzkości, on ogłasza się królem, bogiem, dyktatorem i chce za pomocą tej nowej mechaniki sprawić, aby odżyła w nim czystość, miłość... haa, on sam sobie da *Ślub*, narzuca go ludziom, zmusza ich do ratyfikowania! Leża ta rzeczywistość, stwarzana poprzez leżnię, zwraca się przeciwko niemu i go drożycze.

to anegdotka... Ale nie weszczepuje ona treści *Ślubu*, gdyż ten nowy świat, który urawnia się tutaj, nie jest z góry wiadomy, nawet autorowi, dramat jest jedynie próbą artystycznego dotarcia do rzeczywistości, która krąży Przyszłość. To sen o epoce, wyrażający nieczarnie naszej współczesności, ale też sen wyprzedzający epokę, usiłujący odgadnąć... na marginesie słońcy śniący duch: bohatera-artysty (choć przebić ciemność, to serwa walka z demonami) jutra, to celebracja świętego obrządku nowego i nieznanego Ślawnia się...

3.4.2.2.10 *El Matrimonio* de Elmo Nuganen

Tuvo lugar en 2004 en el teatro Wilama Horzycy de Torun. El director de la actuación fue el creador de Estonia Elmo Nüganen, bastante popular, y además no era la primera vez que llegaba a dramas de escritores polacos. En 1993, dirigió *Matrimonio blanco* de Różewicz.

Sobre el drama de Gombrowicz, opinaba que llevaba a escena los problemas más esenciales del hombre, aparte de la trama del soldado que vuelve a la casa paterna y se ve envuelto en una realidad que no sabe si es sueño o verdad. Y también que el autor polaco había sido un gran escéptico con respecto a la dirección de esta obra, pero que sin embargo tras los años habíamos podido ver muchas de estas versiones que se habían estrenado con gran éxito y recibimiento por parte del público.

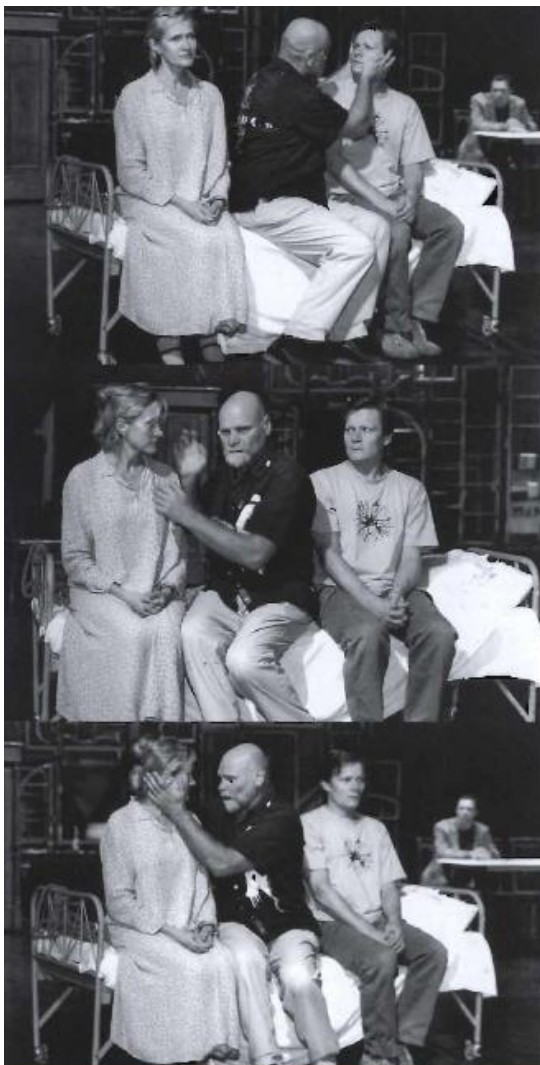
Para *El Matrimonio* de Nuganen la historia trata al mismo tiempo la del joven que vuelve de la guerra y encuentra su mundo en ruinas con la del padre que espera a su hijo y quiere conservar un sistema sagrado de valores casando al hijo. Los preparativos serán de tipo solemne, con trajes de época de la monarquía francesa, los gestos serios y música de Chopin. El director enfrenta las dos personalidades, la del hijo y el padre y sus mundos contrapuestos. Al principio se da un desequilibrio entre las dos fuerzas: el padre de Henri tiene todas las características del jefe de familia: la dignidad, la firmeza, el autoritarismo. Inspira respeto, y las cosas se hacen bajo su nombre. Pero luego, tras la presencia mefistofélica del borracho, el rey parece ser cada vez más débil, intimidado o confundido. La culminación de este proceso es la escena en la que los cortesanos se amontonan a ver al borracho, y en la parte posterior, poco a poco desaparece la silueta del Padre. El contraste de sus voces también es un dato a resaltar. Mientras Vladas Bagdonas pronuncia claramente, con voz resonante, melodiosa y en alto, la voz de Slawomir Maciejewski está nerviosa, tranquila, aburrida. La voz de Henri es desigual y muchas veces se distancia de su propia habla. La voz del padre es un teatro, el habla de Henri es no teatral.

En el primer acto de Henri difiere poco de Władzio (Tomasz Mycan), ambos son normales y ordinarios en la medida de lo posible tras sus experiencias por la guerra y la carga moral del pasado. Luego vemos a Władzio como un hombre joven de moda de los años veinte, y Henri con unos pantalones cortos y chaqueta de la época isabelina. Henri asume el papel de Hamlet, con una espada en la mano, se inicia con el poder, probando

sus capacidades, manejando la espada delante de sus cortesanos. En el último acto, vestido con unos pantalones de cuero y látigo en la mano tiene un aspecto diabólico, su presentación va haciendo hincapié en el poder desbordado.

La muerte de Władzio es un momento importante. Se echa a dormir con las manos cruzadas sobre el pecho. Esta muerte se lleva a cabo de una manera misteriosa, agregando una solemnidad profunda y triste. Este es uno de los personajes más interesantes del drama, tras su muerte Henri se queda solo y es como un niño que se esconde debajo de la mesa.

Tuvo buena opinión por parte de la crítica, audiencia y miembros de jurados en los festivales y se valoró la originalidad que se debía a no conocer toda la obra del escritor, en este caso dio una perspectiva diferente, la que se emana de un neófito no gombrowiczólogo, que por una parte tener el peso aligerado por la novedad hace que la tradición pase a un segundo plano y se consigue, quizá, un resultado singular.



Vladas Bagdonas como el padre-rey, al centro, interactuando

3.4.2.2.11 *El Matrimonio de Waldemar Zawodzińsk*

Tuvo lugar en el teatro Stefan Jaracz de Łódz en 2007. Él ve a Gombrowicz como un autor para ser leído independientemente de las modas del momento. Esta obra en particular crea para él una metáfora que tiene que ver con las crisis humanas en las que un punto de inflexión puede llevar al enfrentamiento con una realidad pasada que queda en ruinas. La primera frase que se pronuncia al empezar la obra: «El telón se levanta», ejemplifica lo que pasa con la vida misma, dejando ver que ésta pueda ser un sueño, o una creación... todos somos artificiales, por ende, como en la situación que se plantea en *El Matrimonio*. Y si habla de las referencias a Shakespeare opina que es una obra rica porque puede leerse en claves simbólicas, alegóricas, metafóricas. Y que sigue siendo fascinante en cada uno de esos niveles. De los personajes afirma que la tríada Henri-Wladzio-Borracho son variantes de una misma persona. Pero el retrato de Henri no es el personaje de Henri. Se compone de todos los personajes de la obra, al mismo tiempo; así se forma el retrato colectivo del héroe. La famosa nota de la agenda de Gombrowicz: «Lunes-yo, martes - yo, miércoles- yo» en *El Matrimonio* equivaldría a «el padre - yo, la madre - yo, Wladzio- yo...». Los personajes reflejan un mosaico que ejemplificarían las distintas facetas con las que entraríamos en contacto, las voces con las que dialogaríamos en nuestras vidas. Zawodzińsk también considera que este es considerado como el más difícil de los dramas de Gombrowicz: la referencia irónica a las obras de Shakespeare y el romanticismo polaco; el juego entre la historia y el individuo, la búsqueda de la identidad y los diferentes niveles de la realidad y el sueño, todos estos factores la hacen una obra de una gran complejidad para ser representada abarcando todos estos aspectos.

La característica más importante de esta actuación es el espacio. Carece de la decoración monumental, característica de espectáculos con grandes soluciones visuales. Escapa del realismo gracias al uso de plexiglás que construye mediante estas mamparas transparentes un tipo de burbuja y separación de mundos, desarrollando el drama de un modo que se permite centrar el foco en la palabra, el pensamiento, la imaginación. Puede que sea también una forma de acercarnos más a Henri. No hay barreras que impidan al espectador entrar en el mundo de las emociones del protagonista.

La visión encerrada o el aprisionamiento de cada personaje en su propia caja de cristal remite también al juego de espejos o recuerda a esa atracción en la que nos hallamos en una sala provista con espejos que nos deforman.

Es cierto que hubo algún retoque del texto, supresión de fragmentos, pero se considera una representación bastante fresca. Gombrowicz advierte que esta obra debe actuarse «artificialmente» y Zawodziński, director y escenógrafo, sigue sus directrices.



3.4.2.2.12 *El Matrimonio* de Pawel Wodziński

En 2012 tuvo lugar en el teatro Hieronima Konieczki de Bydgoszcz la representación de Wodziński, quien afirma que Gombrowicz fue un visionario con el tema de la obra: nuestro autor polaco mantenía que el drama que había escrito anticipaba el desastre del futuro. Wodziński concluye que efectivamente, acertó, y que lo describe con precisión. Parte inspirado de un fragmento de *Testamento* en conversaciones con Dominique de Roux, en el cual se plantea la pregunta de qué es Polonia y se concluye que es un país intermedio entre este y oeste, y al ser tan ambiguo en eso se considera que tiene una forma debilitada, que no logró producir su propia forma sólida, tanto en términos de estado y de cultura.

En *El Matrimonio* se muestra también que hay dos visiones del mundo, dos visiones organizar el caos. El padre a favor de una reconstrucción histórica, la restauración del orden tradicional, y Henri encarna ese poder egoísta que sólo se quiere centrar en sus propias necesidades. Ambas visiones chocan y se convierten en una farsa. Entre las intenciones del autor están: 1. Mostrar la situación universal, porque también se trata de una obra sobre la catástrofe existencial. En los tiempos modernos la deriva en el abismo existencial, el experimentar dolor y sufrimiento no sólo se origina a causa de la guerra. Las deudas, la crisis, la falta de trabajo... 2. El tema contemporáneo de la crisis de identidad, un sentido de la desintegración del orden existente, la crisis de las ideas y el lenguaje. No sólo afecta al polaco - enfatiza el director- sino que se trataría del nuevo orden mundial. Para Wodziński ocurriría lo que Michel Houellebecq en una entrevista con Bernard-Henri Levy describió: que las sociedades europeas han llegado a la fase final, pero no quieren reconocer que están en una profunda crisis, no sólo económica. Todas estas afirmaciones sobre su obra y comparaciones las podemos encontrar en la entrevista que concedió el director de *El Matrimonio* para Jacek Cieślak en *Rzeczpospolita online*.

El libreto de la función contenía fotografías de asentamientos de casas prefabricadas, basura y muebles rotos en los alrededores de Bydgoszcz.



3.4.2.3 Representaciones polacas de *Opereta*

Debemos destacar que los años 80 y 90 no fueron los más felices para *Opereta*. En ese momento, los directores no estaban interesados en esta obra. Básicamente estaban sólo interesados en los otros dramas Gombrowicz: *Yvonne princesa de Borgoña* y *El Matrimonio*.

3.4.2.3.1 *Opereta* de Kazimierz Dejmek

Fue el estreno de *Opereta* en Polonia en 1975, seis años después de la muerte del autor. Tuvo lugar en el Teatro Nowy de Łódź. La representación se afianzó bajo una fuerte explotación del baile y la música, se puede decir que se produjo una cacofonía de ritmos que iban contrarios a sus músicas, todo esto hecho de forma intencionada para acentuar el carácter de desenfreno y delirio en una fiesta vital real, con un maestro de ceremonias llamado Flor, cual mago de ojos delineados de negro y unos escenarios de pinturas campestres de fondo. El movimiento potencia el dinamismo y por eso se hacía necesario en el momento de la trama de la obra que quería subrayar que la vida era un desfile de modas. Destruir todo y empezar de nuevo es empezar un nuevo desfile de modas.

El momento más polémico fue el de la desnudez de Albertinette, que emerge del ataúd con un desenfado combativo. Se pone a saludar como una Miss Universo y luego aparecen algunos ecos de Broadway, reminiscencias de películas como *West Side Story*, o *My Fair Lady*. Así que de nuevo, la opereta, instaura un ambiente distendido, de diversión, de ironía sutil, una opereta sin preocupaciones que se hace invencible, que es capaz de conciliar elementos en conflicto, utilizar todo para su gloria.

La puesta en escena de Dejmek hace hincapié en el dilema del individuo. Siendo una obra sobre la «historia sin rostro» del futuro, que es el agujero negro de quiebras de todas las creencias, ideología, moralidad; al mismo tiempo trabaja la metáfora del drama del hombre atrapado en máscaras, trajes, imposiciones por la sociedad, civilización, cultura, costumbres.

Las crónicas de teatro registran más de 120 actuaciones de esta *Opereta*, 70.000 billetes vendidos y varios premios. Fue todo un éxito, se trataba de uno de los eventos más importantes en el teatro polaco de los últimos años, esta puesta en escena podría

considerarse como parte de la formación del canon del teatro gombrowicziano y conectándola con el mundo. Sin duda existe el canon de teatro de élite, un canon hermético, pero también está el canon de teatro universal, accesible a todos, que conecta con los mitos colectivos y está arraigado en la tradición nacional. Para Dejmek el ejemplo de *Opereta* es una conexión con el teatro romántico y modernista, rompimiento con lo divino, la tradición y la aspiración hacia la libertad.

El espectáculo de música y danza gracias a la parodia logró esa fresca y teatralidad. Se trata de una farsa musical, con toques lúdicos. Las melodías son simples, pegadizas. La escenografía y el vestuario muy coloridos y ricos. La estructura de opereta, sin embargo, se rompe al final del primer acto. La secuencia de ritmo se vuelve más lento, más solemne. En el acto III se produce una explosión, un pathos, lo patético remite a Shakespeare, una tragedia hinchada, misteriosa. Pero también está el factor doloroso y brutal. La realidad sufre tergiversaciones, disfraces, transformaciones. Adquieren formas grotescas los pasos de ballet, las máscaras... hay un dolor debajo de estas máscaras.





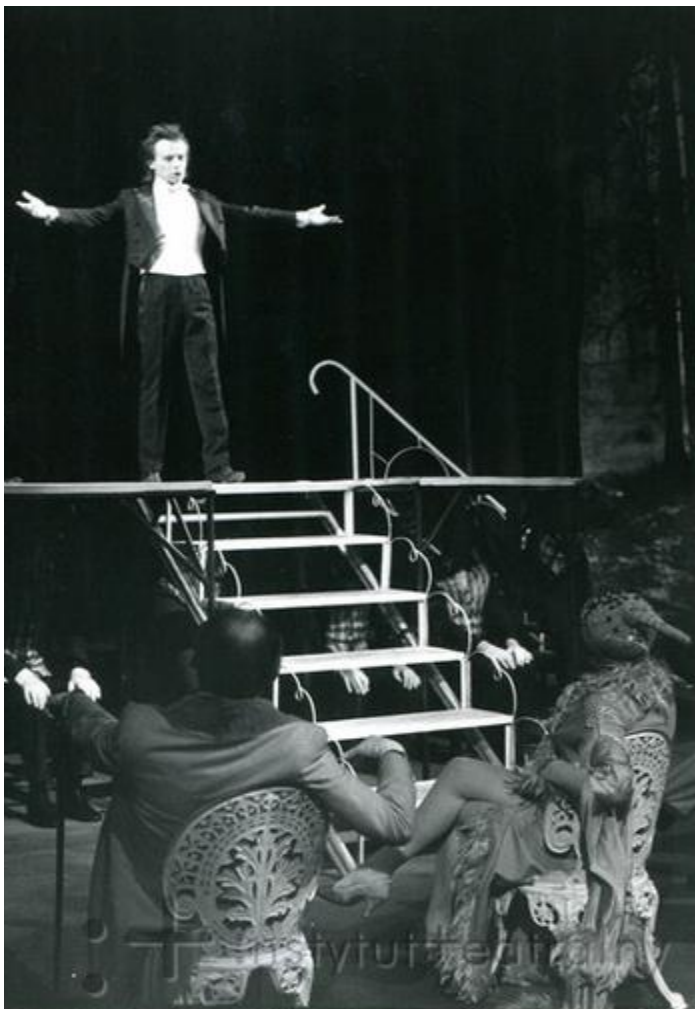
3.4.2.3.2 *Opereta de Braun Kazimierz*

En 1977 en Wroclaw Kazimierz llevó a escena una ampulosa representación de *Opereta* en la que subrayaba la idea de Gombrowicz de «el mundo como una opereta», se trataba de un ligero, pero drama al fin y al cabo, que resaltaba la forma de la opereta, que es una forma frívola, e invitaba a que los espectadores no se involucraran demasiado con el destino de los personajes; hay un baile, una mascarada que todo lo finge, que trivializa el mundo representado. Pero parecen ser así de simples los personajes como los personajes grotescos de una opereta hasta el momento en que la tormenta del baile lo trastoca todo y entonces rompe con los estereotipos, los personajes empiezan a significar lo contrario y empezamos a ver los símbolos...

La puesta en escena de *Opereta*, que vemos en el teatro contemporáneo de Wroclaw, comienza con el tópico de «teatro dentro del teatro»: los mayordomos hacen una reverencia al público por delante del telón rojo y detrás emerge un podium blanco y en el centro de la escena hay sillas blancas frente al público, mientras que los laterales son espacio para un jardín. En el horizonte se percibe una iglesia en miniatura en la que vive «nuestro buen Señor Dios» (como dice el príncipe Himalay). La disposición espacial de los personajes en el escenario ilustra la jerarquía (desde la parte superior: la iglesia, la aristocracia, el proletariado), pero al mismo tiempo indica que este sistema se ve amenazado.

Flor aparece vestido como director de orquesta (frac negro), y da una señal con la mano, a esta señal los instrumentos empiezan a sonar. La música es de Zbigniew Karneckiego. Hay quien relaciona a alguno de estos momentos con el film *Cabaret* y con los personajes grotescos y pesadillescos de E.T.A Hoffmann, el señor Coppelius del cuento *El hombre de arena*, por ejemplo.

Para Grzegorz Sinko en «El pensamiento del teatro de Braun Kazimierz» la clave para la puesta en escena de la opereta de Gombrowicz por Kazimierz Braun es la palabra unidad, la unidad de interpretación del contenido y la unidad en los recursos teatrales utilizados para este fin. El director no habla directamente desde sí mismo, sino por su equipo de actores, en armonía con su plan de música y aparato visual.



Teatro dentro del teatro

3.4.2.3.3 *Opereta* de Józef Gruda

En 1979 Gruda dispuso esta puesta en escena en Lublin. Se trata de un conocido creador teatral, director y escritor, que fue durante muchos años director del Teatro Dramático en Szczecin (1969-1975), Joseph Gruda incluye producciones teatrales de referentes polacos clásicos y extranjeros, como: Shakespeare, Corneille, Wyspianski, Zeromski...

El director considera importante reflejar en el teatro la vida, la realidad y la historia. Cuando le pregunta Robert Tutak para *Kurier Lubelski* n13, entonces, qué es lo que le llama de esta obra de Gombrowicz en particular, al tratarse de esencialmente ficción, él responde que Gombrowicz tiene una clara intención de ahondar en la humanidad, animado con su gran pasión satírica, sabiduría amarga y poética a veces perversa. Las representaciones que incluyan eventos de renombre mundial que puedan ser tratados de forma estética o historiográfica pueden funcionar como una advertencia.

Para entonces, las representaciones polacas de *Opereta* ya habían formado una tradición que invitaba a cada puesta en escena posterior a las ya estrenadas a que comentaran sobre las anteriores: las de Dejmek, la de Gruda de Poznan, Braun y Jasinski. Para Gruda una de las virtudes del buen teatro es el arte que se puede llevar a cabo para diferentes audiencias, dependiendo del espacio y el tiempo de manera diferente cada vez. El autor de *Opereta* no especifica el lugar o el momento de la acción y eventos, así que la historia se desarrolla al mismo tiempo en la antigüedad y en la actualidad. De todas formas, no es una cuestión importante, Gombrowicz no se ocupa de los problemas de un momento definido. Lo que sí hay es una burla constante hacia toda autoridad y santidad.



Cartel para la obra



3.4.2.3.4 *Opereta* de Maciej Prus

Esta representación estuvo a cargo de Maciej Prus en el Teatro Dramático de Varsovia en 1980 y la repetería en el mismo teatro en 1983, es una de las más populares. Prus concibe su *Opereta*, a grandes rasgos, similar a la de Braun, dejando al descubierto el drama principalmente historiosófico. Braun se basó en una buena exégesis del texto, pero la puesta en escena era considerada por algunos demasiado pesada y carente de sentido del humor. Por el contrario, la puesta de Prus es mucho más eficiente técnicamente, la mayoría de los artistas más brillantes, más ligeros y con actuaciones más significativas. Prus se demuestra aquí como un director que sabe cómo manejar a la perfección un equipo grande, con excelente sentido del espacio, el tempo, el ritmo.

La música estuvo a cargo de George Satanowski, una fría y sombría decoración de Sławomir Deboz, se asemeja a una estación de tren de finales del siglo XIX, y el vestuario de Irena Biegański, aunque en general (con excepción del vestido blanco de Flor en la primera parte) acertado, a través de su gama de colores gris-negro contribuye con esa atmósfera de funeral.



En las producciones anteriores de *Opereta* Flor fue interpretado como una estrella típica del estilo opereta. Prus trata su puesta sólo como una yuxtaposición de dos fuerzas: la madurez y la inmadurez. Flor, pues, no encarna un enfrentamiento contra el diseñador de moda rebelde, sino con un representante del antiguo régimen, la vestimenta aquí es sólo un símbolo, o una manifestación externa de revuelta sociopolítica.

Una mención aparte recibe el actor Zbigniew Zapasiewicz quien interpreta al príncipe Himalay. La crítica le dedica noticias enteras y fue merecedor de algunos premios. Como dato curioso, afirman que esta representación de Maciej Prus duró muchas sesiones, y al año siguiente de la primera puesta en escena tuvo lugar un incendio en una de las salas aledañas al escenario. La gente entró en pánico, pero Zbigniew Zapasiewicz los tranquilizó y propuso continuar con la representación, con el acuerdo de los espectadores.



3.4.2.3.5 *Opereta* de Zbigniew Marek Hass

Tuvo lugar en el Teatro Stefan Jaracz de Olsztyn en 1997. La crítica es unánime en considerar a esta puesta en escena como una opereta opereta, es decir, que cumple con todos los rasgos típicos de este género: plumas, brillos, suntuosidad, coloridos trajes y escenografía. También lo acompaña una música melódica y una coreografía bailable. Esta *Opereta* es suntuosa y rica y no intenta ajustar el texto a la realidad. Vemos en un primer momento una enorme escalera y una multitud de damas con sombreros, en poses elegantes. Todo lo que dicen y hacen los personajes en *Opereta* es divertido, pero sin veneno. De hecho, se puede considerar como una buena actuación en el cómputo general, pero resaltan que le falta cierta chispa diabólica y de locura.

El papel de Flor ha sido adjudicado a un actor más joven (Dariusz Poleszak). Contrasta con el papel de los aristócratas, que hierven de energía y vitalidad. Flor, por el contrario, es un ser carente de emociones que apenas se mueve y no es divertido. Con respecto al desfile, gira como una obra de marionetas que no se sabe el por qué de sus movimientos. Y en la escena final, cuando Albertinette (Joanna Litwin, Estudio de Actores), muestra públicamente su desnudez no está sola: también están desnudos los ladrones.

En una entrevista para Elżbieta Lenkiewicz de *Gazeta Olsztyńska* nr 76 el actor que interpreta a Flor afirma que estudiando su papel llegó a la conclusión de que es una de las encarnaciones del escritor, Flor es un creador de formas. El maestro no es sólo un diseñador de modas, sino también un mago de la historia. La captura de esta dualidad es un gran reto para él como actor. Su papel lo habían realizado hasta el momento actores principalmente con experiencia. En esta puesta en escena Flor es un hombre joven, no cargado con el equipaje de la vida; cierta insolencia juvenil le puede venir bien para crear el mundo mediante la imposición de su «forma» a los demás.

Por otro lado, el crítico Tadeusz Szyłłejko se plantea si en los años sesenta, cuando Gombrowicz escribió su *Opereta*, el escenario se prestaba más para la representación de una revolución en medio de la civilización, revolución moral y transformación social. La oposición de Gombrowicz de la desnudez versus la hipervestimenta podría verse a la luz de la ola de jóvenes hippies y estudiantes rebeldes en universidades de Europa y América que buscaban reparar la sociedad rechazando las normas podridas de la civilización vieja y cansada. Estas ideas que en su momento calzaban con ese vislumbramiento de un mundo completamente diferente, llevadas al

teatro bajo la forma de la idiotez o el mal gusto también era una provocación. Pero esto se dio en el pasado. Treinta años más tarde, alguna autora (Małgorzata Kołowska de *Głos Pomorza* nr 256) subrayaría el interés por los jóvenes masculinos de presenciar la desnudez de la actriz que encarnaría a Albertinette...



3.4.2.3.6 *Opereta* de Jerzy Grzegorzewski

Opereta fue abandonada un poco en el baúl los años anteriores y para el año 2000 recién estrenó Jerzy Grzegorzewski su puesta de esta obra de Gombrowicz, a pesar de que hace años pensaba hacerla en Cracovia, desarrollando la acción en lugares característicos de la ciudad, como poner a los aristócratas Agenor y Firulet jugando al ajedrez o las damas en el café Michalik, situarlo de sede de operaciones de sus conquistas... Esta planificación de puesta en escena pensada para la televisión fue abandonada, pero persistió la idea de un espectáculo con ambiente íntimo, sin pastiches. La escenografía, preparada por Barbara Hanicka, refleja una austeridad y oscuridad en el escenario y nos muestran finalmente un viejo y polvoriento café, acompañado por un carruaje abierto en medio del escenario, símbolo de un mundo en descomposición. Entran personas. Beben, bailan y cantan. Alguien escribe unas letras. Otro se jacta de sus éxitos. Otro se dispone a coquetear con las mujeres. Los jóvenes son lentos, sin iniciativa.

Grzegorzewski nos confiesa que, a pesar de todo, *Opereta* fascina a los directores, pero que el drama también revela su debilidad: Desde el final del acto II es muy difícil mantener el drama de tensión. Al final del Acto II con la caída de las bolsas (van recubiertos de esa forma) y los uniformes nazis es realmente fácil caer en un cliché. Los símbolos cuando se abusan de ellos pierden su potencia y después de años de escrita esta obra los directores deben buscar otros símbolos. El director añade los personajes de Witkiewicz y Offenbach, uno como retrato multiplicador de espejos, aparición que evoca los campos de prisioneros, ejecuciones y disparos; y el otro, aludiendo a la nostalgia de la vida parisina¹⁰⁰, acompañado de un pianista. Son personajes decorativos, más bien.

A diferencia de representaciones anteriores, aquí el papel más resaltante no es el de Flor, sino que opta por hacer brillar al personaje de Agenor, lo cual es atípico. Agenor representa el deseo de juventud, el afán por recuperar el tiempo perdido. Sentado junto a Albertinette es el contraste del ocaso de la vida con la vida que empieza y hay cierta premisa de fondo: «El tiempo se vuelva visible, en busca de cuerpos y donde quiera que se reúne con ellos, toma su poder...» es una *Opereta* con sabor a

¹⁰⁰ Debemos anotar que en la versión polaca de *Opereta*, los príncipes se expresan a veces con vocablos en francés como síntoma de esnobismo, mientras que en la versión francesa esas palabras serán pronunciadas en inglés.

Proust, el hombre contra el tiempo. En el segundo acto, donde se suponía que habría una gran revolución, mucho movimiento en el baile que concibe Gombrowicz, para Grzegorzewski se sucede de forma calmada, el ritmo se ralentiza. Al final su Albertinette cruza los brazos en el pecho, aparece como una figura de pintura medieval, una triunfante y naciente Venus de Botticelli.

Al año siguiente se presentó la versión para televisión bajo la colección «Kocham Teatr»: aquí lo básico permanece, aunque hay algo más de color y decoración. Cuatro años más tarde, en 2005, se llevó el espectáculo a Rusia, para sesiones en Moscú y San Petesburgo.



3.4.2.3.7 *Opereta* de Michal Zadara

En 2007, en Wroclaw, Michal Zadara, uno de los principales directores de la generación joven, representó *Opereta* en el escenario del Teatro de la Música, llevándola como un musical, que en su forma tradicional es hoy en día un fenómeno tan osificado como la opereta en el momento de Gombrowicz, así que podría decirse que es su más fiel equivalente.

Para Zadara, *Opereta* es su drama favorito y afirma que plantea las principales cuestiones con respecto a Dios, al mundo y a la vida, pero que deja de lado uno de los principales problemas de la actualidad, que es la ecología. Él integraría esta cuestión para hacerlo un drama completo.

Toma también como referencia a Brecht, quien escribió que el teatro es sólo apto para el entretenimiento y, por tanto, lo fundamental es encontrar una forma adecuada, contemporánea. Para Zadara *Opereta* tiene todo lo que necesita: entretiene y hace pensar. Otros antes que él, como Tadeusz Bradecki la amoldaron al musical, en este caso, estilo Broadway.

Con respecto al tema de la inocencia y desnudez, afirma que Albertina es una herencia directa de otra heroína de Gombrowicz - *Yvonne, princesa de Borgoña*. La liberación del traje, del lenguaje, un drama sin palabras, un drama sin ropas. Él asocia la desnudez final con la energía del punk rock, que tiene raíces anticulturales (en el punk no había ninguna necesidad de saber cómo tocar la guitarra para gritar en pro de la rebelión y la verdad). Por supuesto, el punk era también una declaración de moda. Y esto es una paradoja interesante, del estilo de las paradojas que intrigarían a Gombrowicz.

El compositor de la música para esta versión de *Opereta* fue Leszek Mozdzer, quien es conocido principalmente como músico de jazz. Este artista reflexionó en torno a la música que equivaldría al estilo opereta antaño y encontró que en la radio polaca se transmitían hits americanos o canciones polacas americanizadas. Este tipo de marketing o comercialización de la música, más el estilo de vida pomposo que se vende en la televisión por parte de las estrellas, es el reflejo de una opereta gombrowicziana hoy en día. Zadara mostró la visión horriblemente divertida de una sociedad cuyas élites están en mal estado, pero que cuando se aleja de ellos termina en los brazos de los sectarios, los populistas y los manipuladores.

En 2009 el espectáculo fue invitado a participar en el Festival de las Artes en vivo y Philly Fringe en Filadelfia (<http://www.livearts-fringe.org/>) que empezó su andadura en 1997. Desde entonces el proyecto ha crecido de manera significativa - hoy el festival cuenta con 45 mil espectadores.



CAPITOL
Zadara Moździerz Gombrowicz
OPERETKA

premiery
11 października 2007

Teatr Muzyczny CAPITOL
ul. Piłsudskiego 47
50-020 Wrocław
tel. 071 789 04 52
www.teatr-capitol.pl

Instytut Teatralny

gazeta Gazeta.pl GOSPODARSTWO 26T ENERGA 90 III Intermoda DIALOG FBC CASH

3.4.2.3.8 *Opereta* de Wojciech Koscielniak

En el Teatro Dramático de Varsovia en 2012 Koscielniak llevó a escena *Opereta*, explicándola como una historia sobre la inmutabilidad del mundo. Cuando una máscara sustituye a otra, el movimiento resulta en cambios ilusorios e insignificantes. En el caso de esta producción será una importante fuerza motriz la capa musical, aquí enfrentará dos fuerzas: el mundo de la música clásica (de canto lírico) y el mundo de la música popular, mediante un espectáculo para dos pianos y veintiuna voces. Los diferentes géneros que se darán encuentro serán: el tango, la música trance contemporánea, la ópera y voces blancas.

Wojciech Kościelniak además de director de teatro musical, es actor y profesor de la Academia de Teatro de Wroclaw. Los críticos señalan que ha creado su propio estilo de teatro musical y que esto lo ha devuelto a la alta jerarquía artística.

Lo que quiere contar en su *Opereta* es el cambio que nos espera hoy, cambios que son dignos de atención, como un nuevo mundo en el que la mujer va cobrando las riendas. Es curioso el papel del maestro Flor, afrancesado que trae la moda, aquí es desempeñado por actrices femeninas. Gombrowicz describe un cambio en Europa y el mundo, una ruina del orden social. Aquí se introduce cómo las celebridades son la nueva aristocracia del mundo moderno, las figuras de los Oscars, la plebe se indiferencia a ellos gracias a la democracia y al libre mercado que puede mezclar tanto los vestidos como las canciones de ambos lados: elementos de la música popular y elementos de géneros musicales más estilizados.

CAPITULO IV: OTRAS REPRESENTACIONES

En este último capítulo vamos a tener en cuenta las actuaciones que a partir de obras de Gombrowicz se han hecho últimamente; pero que aporten algo especial, original o novedoso. También las que han tenido una especial relevancia. Se ha visto necesario introducir un apartado que atestigüe la importancia de ciertas adaptaciones y que testimonie del éxito de *Cosmos*, por ejemplo, novela que ha interesado para el teatro y el cine. No constreñiremos las representaciones a un espacio en específico y si han tenido eco en el mundo es por lo que hemos decidido añadirlas al presente trabajo.

Luego, las conclusiones, las cuales no expondrán un mero resumen, sino que deduciremos en base a nuestra investigación algunos puntos que pueden ser tenidos en cuenta; no es una repetición de lo explicado anteriormente, aunque esté relacionado con todo lo trabajado.

Para acabar con esta andadura gombrowicziana situaremos en el apartado Anexos, tras este último capítulo, la cronología de eventos biográficos y literarios de la persona de Witold Gombrowicz, ya que al inicio en la biografía decidimos no incluir fechas y datos precisos, sino un primer acercamiento a la figura del autor por dentro. Estos datos, quizá, nos servirán para situarnos en el espacio tiempo; así como también nos servirán las imágenes que integramos y que pretenden ser otro aporte informativo. Después, algunos fotogramas de películas de adaptaciones de obras de Gombrowicz y, finalmente, unas entrevistas, entre las que se hallará la realizada a Jorge Lavelli, la cual es añadida como parte de este viaje a lo largo de la vida teatral y obra interpretada y reinterpretada de Gombrowicz.

4.1 Panorama actual y pervivencia de Gombrowicz:

Otras representaciones y talleres

4.1.1 Títeres

Los títeres están casi desde que el hombre existe, se remontan a las civilizaciones más antiguas... su origen está envuelto de historias y misterios. El mismo símbolo del títere nos hace pensar en la metáfora del control, dominación o posesión. Se hacen muy fuertes para representar los golpes de impacto en la humanidad, es por eso que los títeres que trabajan situaciones de interés social son de los más populares y, por ejemplo, su presencia se ha constatado de viva actualidad con la polémica de los titiriteros censurados hace no mucho en España... Los títeres también son de por sí poderosos de cara al Misterio, como ventana hacia él y hacia lo siniestro: podemos pensar en el motivo de la inclusión de títeres por parte del director checo Jan Svankmajer en *Fausto*, los demonios representados de esta forma y rodando o cortándoles los hilos son más que un símbolo, nos evocan algo que todos llevamos dentro. Lo siniestro de un títere es que se emancipe o que adquiera autonomía. Pero los títeres somos nosotros. Cuando los vemos en el escenario sentimos empatía con ellos. Y en terminología francesa hay toda una serie de categorías dentro de lo que es un títere, no sólo se distinguen entre marionetas y títeres, hay toda una clasificación de acuerdo a la forma de manipularlos con la mano: las marionnettes pueden ser de hilos o «à gaine» como los guiñoles, pero también «à tringle» (que son movidos desde arriba con piezas mecánicas de metal) «à tige» (las del teatro de sombras de China e Indonesia) y según los dedos que los manipulen: a la gaine lyonnaise sería cuando la cabeza es manipulada por el índice y también están gaine basque, gaine russe y gaine chinoise, cada una de las cuales es una forma diferente de coger y articular el muñeco con los dedos.

Aquí describimos la pieza *Yvonne* que se desarrolló gracias a esta técnica teatral cercana al guiñol y también contamos el taller de marionetas de tamaño real que hicieron en Argentina de mano de Natacha Belova.

4.1.1.1 Versión de *Yvonne* por La Machine, compañía de marionetas

La compañía que llevó a escena a *Yvonne* fue una fundada en 1999 por Michel Courret, Jean-François Favreau y Marie-Geneviève L'Her llamada La Machine. Previamente habían llevado a escena *Un silence en sourdine*, un texto de Marie-Geneviève y para la segunda obra tenían pensado el cuento de Gombrowicz de *En la escalera de servicio*, pero al final optaron por *Yvonne* por ser más representativa y porque creían que los personajes absurdos e inquietantes conectarían muy bien con las marionetas. De hecho, la cuestión del uso de marionetas afirman que se resolvía por sí sola: el personaje de *Yvonne* tomaba una nueva dimensión al ser recuperado por estas marionetas, el límite de lo antropomórfico se presta bien para los personajes de la obra, de manifiesta artificialidad, y recordaba a *Ubu rey* en la disposición para este tipo de espectáculo, pudiendo llegar a tocar mejor la locura y diversión de la obra, sin dejar de lado el potencial poético y dramático, al ser un espectáculo para adultos. Las posibilidades de esta técnica eran muy provechosas para el carácter tragicómico respetando ambas facetas, pues.

El espectáculo se representó en el festival «Marionnettes en campagne» y en el festival «Festin de l'Ogresse», entre otros. La duración era de una hora y quince minutos, lo que supuso una adaptación del texto para limitarlo a ese tiempo. Actualmente y desde 2006, se dio una prolongación de la compañía La Machine bajo el nombre L'homme ivre, fundada por Jean François Favreau y Marie Geneviève L'Her. Estuvieron llevando representaciones en París, Viena y Wroclaw principalmente hasta que se asentaron en París en 2012. Colaboran con el Instituto Grotowski de Polonia.



4.1.1.2 El laboratorio de títeres de Natacha Belova

En noviembre de 2016 tuvo lugar en el Instituto Mauricio Kagel de la Universidad de San Martín, en Buenos Aires, un taller de construcción de marionetas con motivo de llevar a cabo una investigación de la obra *El Casamiento*. Titularon este taller «La forma furiosa en la obra de Witold Gombrowicz». Se contó con la colaboración del compositor y músico teatral Mirko Mescia y del ayudante técnico Eugenio Deoseffe.

El programa incluía la lectura conjunta del texto, improvisación y experimentación de diferentes técnicas de manipulación de escenas del texto, trabajo de ritmo, sonidos y coro, construcción de una marioneta inspirada en los personajes de *El Casamiento*, preparación de muestra de los resultados al público y presentación final.

La marioneta, de tamaño humano, tendría una boca articulada y el cuerpo híbrido, sería parte del cuerpo del manipulador. Hecha con goma espuma, resina termo-moldeable y material textil. Para llegar a construirla primero se debería aportar una propuesta gráfica compuesta de fotos, pinturas, postales, etc, a modo de paleta visual que sirva como inspiración; realización de bocetos; trabajo de la cabeza, una escultura en espuma cubierta de tela y resina termo-moldeable; el cuerpo con goma espuma; y finalmente, la manipulación teniendo en cuenta el lenguaje visual, familiarización con la marioneta.

Para los artífices de la idea de este taller *El Casamiento* es una obra en la que todos los personajes nacen de la imaginación de Henri, el protagonista, pero también lo condicionan, llevando a cabo una doble deformación. La marioneta se presta especialmente para encarnar este símbolo. Lo permeable es que no actuarían en régimen de fidelidad a la obra, permitiéndose tratar de forma libre, experimentando asociaciones y sensaciones más desenfrenadas y empleando la intuición y la imaginación, un acercamiento más práctico a la obra, definitivamente.

Por último cabe resaltar que los que dirigen el taller son personalidades conocidas dentro del ámbito de títeres, artistas visuales, escenografía y diseño, en el caso de la rusa Natacha Belova, y de la composición y música de teatro en el caso del italiano Mirko Mescia. Ambos trabajaron de alguna forma en Francia, con respecto a Belova en la Escuela Superior de Marionetas, Charleville-Mézières y con respecto a Mescia colaborando con el director y coreógrafo Anthony Mathieu. También el IF Operator colaboraría con este proyecto. Se trata de una agencia de difusión de

compañías de teatro visual de Europa y Latinoamérica con sede en Bruselas para quienes el teatro visual es aquel trabajo que busca elementos diferentes de la palabra como fuerza del relato dramático. El gesto, la ocupación del espacio, iluminación, sonido, objetos, etc, ingresarían al mundo interno del espectador de forma directa, sin el intermediario de la palabra hablada.

Hablando con Mirko Mescia nos hizo llegar unos textos de introducción a su libro *Puntos de Oído*, que tiene como finalidad escuchar el hecho escénico. Dentro de sus reflexiones nos guardamos aquella de la concepción de la música en el teatro como elemento que impide que todo sea «demasiado terrenal» o que muchas veces la música en el teatro no es susceptible de crítica y tan sólo se aprecia como marco de un cuadro y no como elemento sustancial. La calidad de los músicos como outsiders dentro del ambiente teatral (no ser vistos como gente de teatro) justifica una reflexión en torno a este hecho. Sin embargo, el músico teatral deberá analizar el texto y explorar la escena. Pero el asunto nunca será él: mientras que en el actor sí que sucede así, el músico siempre estará detrás de algo.



Imagen de un taller de Natacha Belova impartido en Chile en 2014, con el mismo concepto

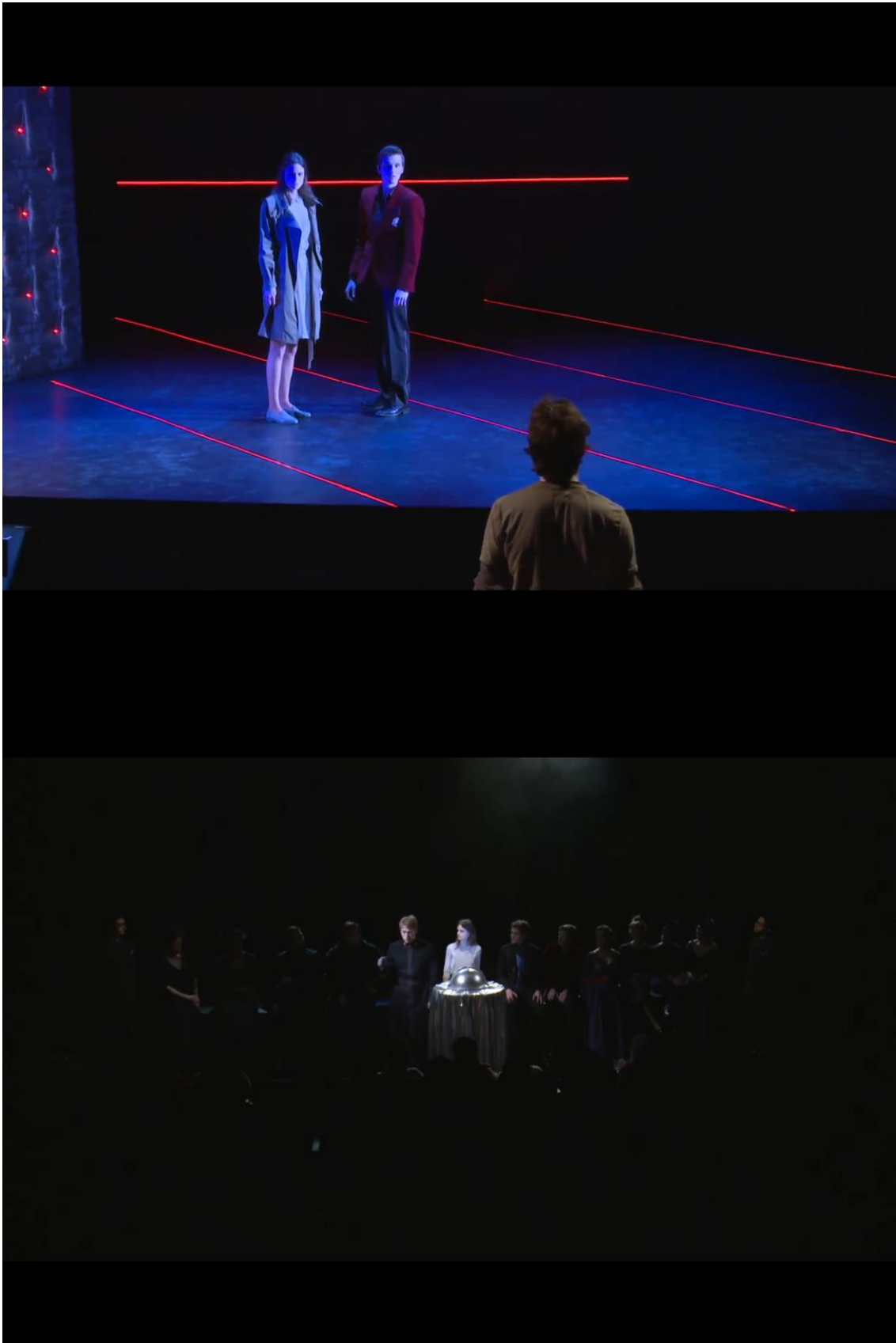
4.1.2 Versión de *Yvonne* dirigida por Omar Sangare en Massachusetts

En Massachusetts en 2015, y producida bajo acuerdo con Rita Gombrowicz, se realizó una versión de *Yvonne* titulada *Princess Yvona* traducida por Krystyna Griffith Jones y Catherine Robins y dirigida por Omar Sangare en el Williams College Theater Department.

La obra está planteada en clave de humor negro, en la que se muestra una sociedad dividida entre lo convencional y lo tradicional. Lo interesante en esta puesta es que se nota un diferente tipo de humor, como es el norteamericano, y se desarrolla por momentos como comedia y en otros cambia radicalmente de tono con música densa de fondo y remarcada soledad del escenario para ahondar en los momentos graves; como en el encuentro de la reina Margaret con sus fantasmas o en la escena final. El contraste de tener gran cantidad de personajes en el escenario a pasar a la ausencia de ellos destacando a uno o dos se hace notar en un espacio que es verdaderamente amplio. Éste es muy importante: recuerda a aquellas salas de museo o grandes recintos que por las noches se ven resguardadas con rayos infrarrojos de sensores de movimiento que si se ven activados son como rayos láser rojos. El escenario es así y estos rayos atraviesan la escena o decoran el amplio espacio, todo ocurre como en una permanente nocturnidad.

Desde el inicio de la obra notamos que tendrá un factor importante el vínculo con el público: se crea esa sensación al romper la cuarta pared, hay muchas escenas que tienen lugar bajo el escenario o con interacción de fuera del escenario. Algunos personajes surgen de las butacas del público (como el pretendiente de Yvona) o incluso las atraviesan. También entran elementos contemporáneos como el hecho de tomarse selfies y posar, dejando que se escuchen las risas en la representación.

La Yvonne de esta obra es una chica que no va a destacar por su fealdad, será completamente corriente, ni hará gestualidad de loca ni extrañada. Tampoco se moverá casi, su aparición es austera y transparente, como más allá de todo junto con su silencio. Sobria en el vestir, en la escena final de una belleza patente, será una luz que destaque del resto, recordando un poco a la Última Cena bíblica, más por el juego de luces y sombras. Es curioso también anotar que todos los personajes de esta obra parecen de la misma edad, esto aunado al escenario y la carencia de objetos hacen que se mueva esta versión en un espacio tiempo indeterminado.



4.1.3 Adaptaciones de Jerzy Jarocki

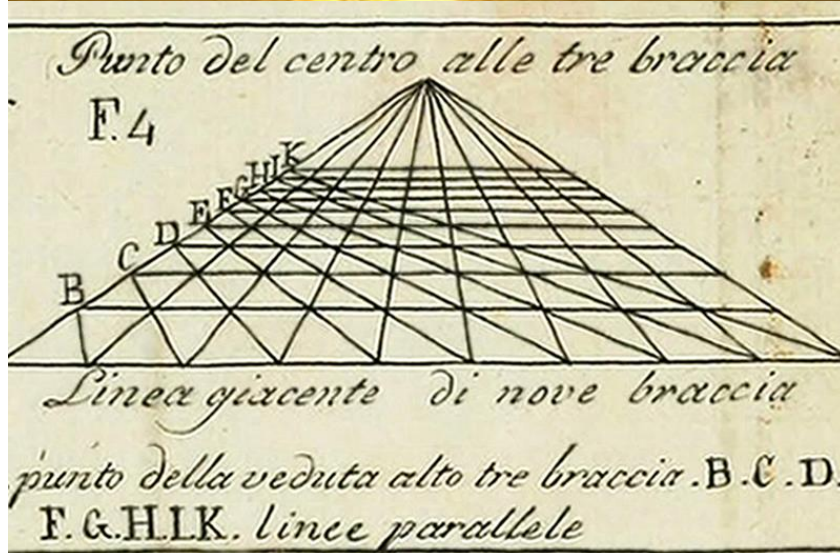
4.1.3.1 *Błądzenie* en 2004

Jerzy Jarocki como hemos visto es uno de los principales directores gombrowiczólogos del panorama polaco. Es quien tuvo la obsesión de rastrear la figura de vida del autor y para ello ideó esta obra que tendría por título *Błądzenie*, que traducido al español significa errante, refiriéndose a un mal camino o un vagabundear. En esta obra para el Teatro Nacional ha juntado fragmentos de los siguientes títulos: *La Virginidad*, *Ferdydurke*, *Iwona, princesa de Borgoña*, *Testamento*, *Diario* y la primera versión de *Opereta*, *Guía de la filosofía en seis horas y quince minutos* (en la traducción Bogdan Baran), y finalmente extractos del libro de Rita Gombrowicz *Gombrowicz en Europa en 1963 -1969* con la finalidad de rastrear la figura del autor a través de estos textos, objeto bastante coherente ya que nuestro autor se explicaba a través de sus obras y ellas se interrelacionan y también se explican entre sí y busca reflejar la lucha del escritor por encontrar su propia identidad. En palabras del propio director se trataría de esbozar un retrato espiritual del artista, cosa que Jerzy Jarzebski dio por bien conseguida en sus palabras sobre la representación, incluidas en el folleto original.

Cuatro horas y media de duración, cerca de una treintena de artistas. La representación podría catalogarse de monumental. Este vagabundear de obra se dividió en tres partes: «Małoszyce», «Buenos Aires» y «Vence», es decir, las etapas más importantes de la vida del escritor, de Polonia a Argentina y luego a Francia. Cada etapa correspondió a un Gombrowicz: el de la adolescencia (Witold I - Marcin Przybylski-), el período de madurez (Witold II - Mariusz Bonaszewski) y el período del atardecer, o senectud (Witold III - Jan Englert). En cada uno de los actos se intercalaron escenas separadas en las que la vida de Gombrowicz se somete a una confrontación con sus obras. También se incluyen archivos sonoros reales, algunos fragmentos del texto *Le pesanteur et la grace* de Simone Weil (sobre el que habría hablado en 1956 y que versaría de un aspecto metafísico en el que se alejarían ambos autores) y una de las escenas finales en la que se casa con Rita Gombrowicz, mezclando personajes que forman parte del imaginario de sus obras o que se inspiran en ellas, con personajes de la vida real del autor.

Małgorzata Szpakowska, en *Dialog* número 12, hace un análisis muy extendido sobre el tratamiento que hace Jarocki de los temas gombrowiczianos y subraya sobre

todo el del Dolor, afirma el carácter existencialista del autor y pone énfasis en el dolor especial que sentía de alienación de sí mismo.



Imágenes de la idea de escenario de Kosmos, Jerzy Jarocki.

4.1.3.2 *Cosmos en 2005*

Esta es la despedida que hace Jarocki con respecto a la dirección de obras que tengan que ver con Gombrowicz, después de cincuenta y siete años se propone despedirse de la figura del autor mediante esta adaptación que llevaría al formato televisivo al año siguiente. El estreno en teatro fue para el Teatro Nacional de Varsovia.

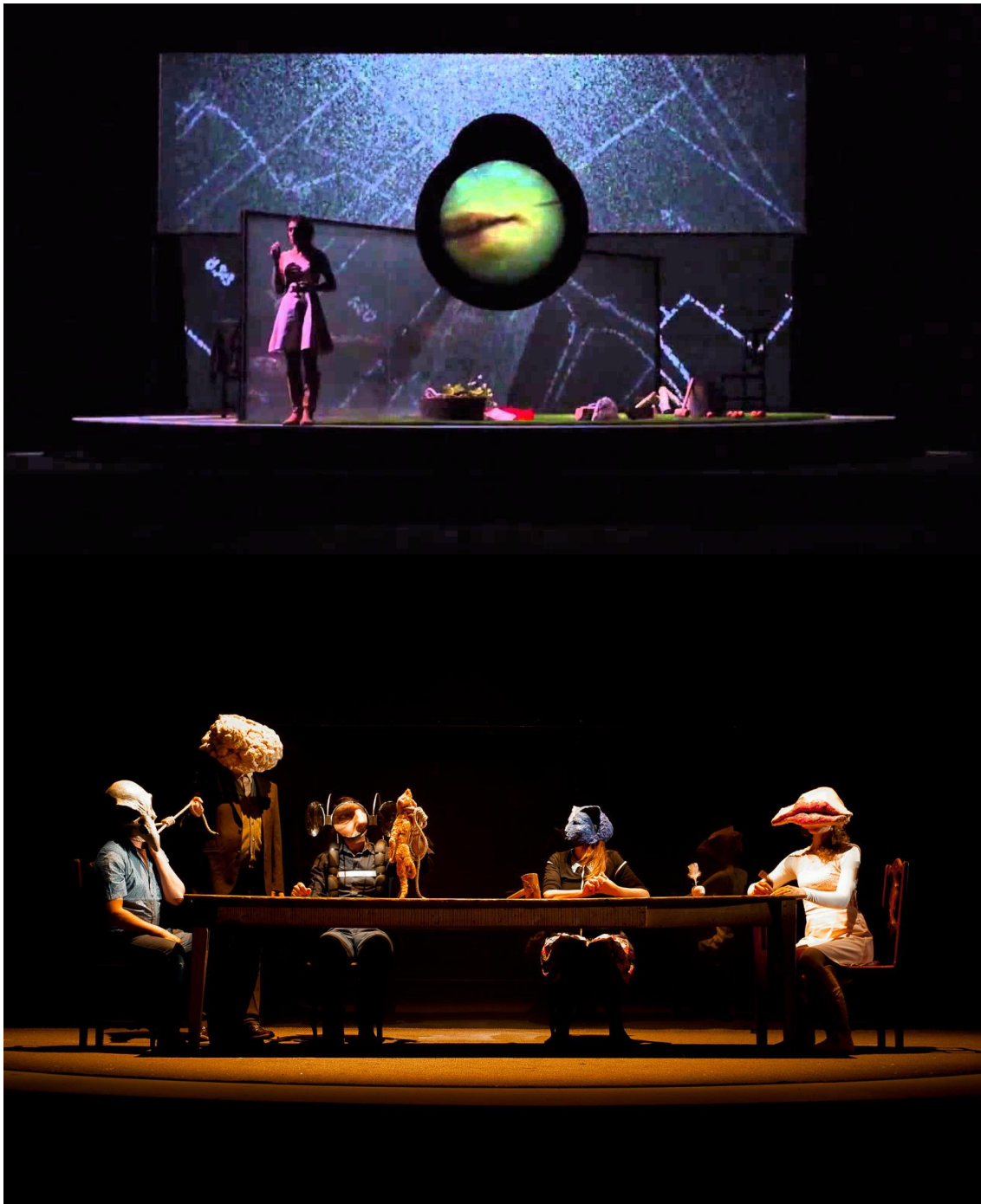
El escenario blanco de líneas rectangulares es lo que primero resalta a simple vista: se exhibe como una parte de un cubo, o como un tetraedro, está construido bajo un modelo euclidiano que consistía en dos paredes blancas dispuestas ortogonalmente divididas en rectángulos numerados. Esta construcción daba la impresión de ser verdaderamente un cosmos, un infinito blanco y vacío. Lo matemático que sugieren las líneas encierran el ordenamiento del mundo y lo blanco además de infinitud da la sensación de que los personajes floten en un limbo o que las señales sean más evidentes. Cada vez que aparezca algún elemento resaltará más. Pero no sólo eso, también el juego de luces y sombras cumplirá una función primordial: como cuando aparece en medio de la escena la cama con Lena tumbada encima y la criada cerca, de pie con la cabeza hacia arriba la luz enfocando muy fuerte su labio deforme. A pesar de los pocos objetos que se disponen en el escenario, estos son simbólicos y de gran importancia para la obra. El hecho de que se ahorre en decorado beneficia esta función de los objetos, como son la progresión de elementos ahorcados. En la versión para la televisión polaca el zoom que se hace es muy acertado pues se afirma que en algunos casos los detalles se podían perder en la obra teatral. Por otro lado, el escenario funciona abriendo rectángulos según convenga para la disposición de determinados objetos o la ambientación que se puede prolongar.

La obra ganó muchos premios: Premio Tadeusz Żeleńskiego Boy (2006), otorgado por la sección polaca de la AICTE para Zbigniew Zapasiewicz; Premio Cipriano Kamil Norwid (2006), otorgado por el Gobierno Regional de Mazowiecki, para Zbigniew Zapasiewicz en el papel de Leo; Premio Festival Bałtyjski en San Petersburgo (2006); y en Varsovia (2006) para Jerzy Jarocki así como para Zbigniew Zapasiewicz en la categoría de «actor principal» por su interpretación de Leo.

4.1.4 *Cosmos* de Joris Mathieu en 2013

Este director francés realizó una adaptación de la novela para el Théâtre de la Ville de París. Resulta una muy y especialmente atractiva propuesta, enteramente novedosa. Partiendo ya de su propia visión y aproximación a la obra de Gombrowicz, se intuye esa pulsión real de cercanía con el texto. El director afirma haber llegado a *Cosmos* con la edad de dieciocho años y haberlo leído porque el libro llegó a él, pero que nada sucede por casualidad. Esperó dieciocho años más para plasmar la evocación teatral que la novela le sugería. Para él, lo que interesa es precisamente lo que no se cuenta, el argumento banal es sólo un pretexto para lo que hay debajo. Mucho mejor que no cuente gran cosa, afirma, sólo lo que es subjetivo nos interesa. Y nos cuenta cómo un espectador puede llegar a sentir lo mismo que se plantea en la obra, tan sólo asistiendo al espectáculo y dejándose llevar por los signos, desde el rótulo del exterior que pone «Teatro» hasta solapando su propia visión con la del protagonista, Witold. Al final Witold se difumina y es uno mismo quien se encuentra buscando las pistas del gorrión y descifrando las señales del bosque. El director pone mucho cuidado para hacernos uno con la visión del narrador de *Cosmos*. Tanto es así que introduce en el centro una especie de lupa redonda en la que se mostrarán escenas del pensamiento de Witold, mientras en la parte posterior se proyectan otras imágenes. Esta puesta en escena es la que más podría reparar en los detalles, una especie de hiperrealismo teatral para el ojo, ofreciéndonos muchas capas a la vez, un estímulo fuerte para el cerebro que intenta ensamblar distintas imágenes y descubrir de manera policial la clave de lo que se nos quiere decir. El espacio escénico es una máquina de unos ocho metros de diámetro que es un círculo y que refleja el cosmos de los actores, van girando en movimiento perpetuo junto con los objetos, asemejando una organización del mundo. Es interesante la superposición de pantallas, da un efecto de holograma, y cumple la función de que el espectador se encuentre de cara a dos mundos: el que se muestra tal cual es y el que ve Witold. A esta forma de teatro le llaman «teatro óptico». Y es marca de fábrica de la compañía Haut et Court, que fundó Joris Mathieu en 1998 con Marion Tolatti, Vincent Hermano y Philippe Chareyron. Lo que hacen es un ejemplo de los recursos que pueden ser aprovechados en el momento de las nuevas tecnologías y que esto funciona en teatros de tipo introspectivo, muy apropiado para reflejar espacios de sueños o recuerdos.

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que la adaptación de esta novela y que tenía como idea central hacer desaparecer progresivamente de la escena al personaje protagonista de Witold para que el ojo del espectador lo sustituya, funciona y la pieza ofrece una inmersión en lo subjetivo a través de lo que nos ofrece por los ojos de este personaje principal, acunado también por el sonido de su voz cuando hace de narrador, quizá como una voz interior para nosotros o como un hipnotizador.



Conclusiones

- Gombrowicz es de esos dramaturgos-novelistas o novelistas-dramaturgos de fuerte visión; cuando uno de estos creadores construye un mundo todo encaja y se amolda en y para esta realidad. Por ejemplo, pasa con Samuel Beckett cuando en sus novelas se van sucediendo distintas progresiones hacia la inmovilidad. El individuo en *Molloy* es un ser que se restringe voluntariamente al ámbito de su habitación, un vagabundo que experimenta un declive físico y mental. En *Malone muere*, el protagonista está en una celda, inmóvil y desnudo. Para acabar con la última de la trilogía, *El Innombrable*, en la que el personaje que relata la historia ya no tiene contornos ni espacios... se ha reducido a una especie de muñón. Esta historia beckettiana es la alegoría del atrofiarse hasta la nulidad y la inmovilidad humana. Los personajes de Beckett siempre están atrapados visiblemente, sea en contenedores que los apresan, en cárceles o bajo hilos invisibles o ataduras impuestas.

Además, tanto en Gombrowicz como en Beckett, se produce lo que Salgas afirma del polaco (2000: 22): «Chez Gombrowicz, tous les livres contiennent les autres en même temps qu'ils les débordent, chaque texte communique avec tous les autres».

Haciendo un paralelismo, la desnudez es para Gombrowicz lo que la inmovilidad para Beckett. Así, vemos cómo subraya la desnudez de sus personajes a lo largo de sus obras. Ya en la revista *Aurora*, introduce un pequeño número teatral para ejemplificar cómo se van despojando de sus prendas dos personajes: orador y público. La vestimenta es símbolo de lo acartonado para Gombrowicz, la desnudez es ante todo una actitud y una respuesta que da desde su juventud hacia lo que le rodeaba. Como relata él mismo en *Recuerdos de Polonia*, el mundo de la inferioridad, su ideal, apareció señalándole un tipo de belleza natural, y así creció contrastando la desnudez de la clase trabajadora, sus pies descalzos, ausencia de paraguas, ropas humildes, con la recargada pose y ropaje de las clases altas; él asociaría para siempre este rasgo y lo hermanaría a la juventud (inmadurez, vitalidad, ausencia de máscaras) que anhelaba. Como dice Tomás Abraham en *Fricciones* al referirse a Gombrowicz y sus piruetas con la forma «no hay estado que más tema la forma completa que el desconcierto y la desnudez». Y al igual que la inmovilidad (en tanto que esterilidad y

sinsentido) existía en Beckett como símbolo subyacente, podemos afinar los sentidos y encontrar desnudez en cada obra gombrowicziana, en algunas más evidente que en otras, sea a través de pies descalzos como en *Historia*, a través de nuca descubiertas en *Pornografía*, en revelaciones eróticas y desnudeces como cuadros en *Trans-Atlántico*, hasta llegar al desnudo total en *Opereta*, final de la trilogía dramática y cuyo centro gira en torno a este tema.

- Como rezaba el título de la novela icónica *Viaje al final de la noche* de Louis Ferdinand Céline, Gombrowicz realiza, a través de su vida intercontinental y cosmopolita, un viaje al final de sí mismo. Como afirma Jean Claude Dedieu en *Gombrowicz*:

Si, par leur titre, *Trans-Atlantique* et *Cosmos* évoquent directement le déplacement et l'espace, c'est pourtant dans les écrits biographiques plus que dans ces romans que la rencontre des lieux apparaît comme la forme secondaire d'une rencontre avec soi-même (Dedieu, 1993: 5).

Así, aunque el verdadero viaje sea el interior, hemos visto que no puede vivir ajeno al contexto en el que se enmarca, y que en cada lugar su producción se verá influida por el entorno. Cada país en el que vivió le aportará un trasfondo para sus novelas y dramas y en el *Diario* y en las entrevistas lo deja explicado: es así como una «joven» Argentina se puede llegar a enfrentar con lo trabajado y estilizado del viejo continente. Sus intercambios con las personas de aquí y de allí le harán sacar más explicaciones para sus ideas de siempre, que en *Ferdydurke*, antes del viaje, ya comenzaban a germinar.

La polonidad de un personaje que se ve desde el exilio y que no reniega de su tierra de origen, sino del espíritu que juega a sentar las bases de la «intocabilidad» de sus mitos (Mickiewicz, Slowacki o Sienkiewicz en literatura o el mariscal Pilsduski en política). Aunque atendemos a Gombrowicz en sus aclaraciones sobre su postura con respecto a Polonia (la de no considerarse un desertor ni un traidor, antes bien, un impulsor de una nueva forma de polonidad), podemos ver también que para algunos de sus coetáneos como Milosz, el escritor que nos compete es anacrónico pues no queda nada de la Polonia que él tiene en mente cuando sigue escribiendo desde el exilio, la Polonia que dejó en 1939. O compararlo con otros compatriotas que vivieron el

exilio al mismo tiempo que él y que tuvieron una forma muy diferente de afrontarlo. Ese es el caso de Józef Lobodowski, poeta a quien conocía y con el que tendría un intercambio de críticas sobre el tema de la poesía. Lobodowski tampoco hablaba español antes de la diáspora y, al igual que Gombrowicz, se atrevería a escribir en este idioma. Anticomunista, pero patriota y católico, como subraya Iłona Narebska en *Literatura polaca en España (1939-1975): autores, editores, traductores* (Narebska, 2015: 153) también sería ignorado por la prensa comunista, que eludía a los escritores polacos en el exilio.

Podemos constatar que Lobodowski en su exilio de 45 años en España no se cansaría de evocar su tierra natal con un fervor muy diferente al de Gombrowicz. Estas naturalezas tan opuestas, constituirían quizá el punto de no conexión. Dice Gombrowicz en *Testament* (T: 15): «J'étais tout à fait incapable d'aimer. L'amour m'a été refusé une fois pour toutes, dès le départ, mais est-ce parce que je n'ai pas su lui trouver une forme, une expression propres, ou bien parce que je en l'avais pas en moi? Je l'ignore».¹⁰¹ Una persona tan diferente hasta llegar a un punto de desapego, frente a otra que escribiría versos como los siguientes (Bak, 2002: 311):

La noche sobre Madrid

*Ya es otoño avanzado y si en Guadarrama ayer cayó la nieve, un viento gélido soplará en la ciudad.
¿Cuántos años faltan para poder pisar estas calles con tanta fuerza que tus pies reconozcan de memoria?
Acuérdate de ti mismo en los árboles que soplan dormidos, mientras escuchas sus voces, dándoles tu fe, parecen las mismas que cuando la tormenta anticipadamente aquí te trajo y te arrojó la suerte.
El amor nacido de repente no envejeció (...)*

Si Gombrowicz trivializa los momentos más dramáticos de su biografía y otorga gravedad a eventos al azar o que tienen otro tipo de significación es para seguir la línea de su mise en scène, y conforme a la filosofía de su existencia representar al desplazado desde dentro y no desde las circunstancias.

¹⁰¹ Como siempre, el polaco está hecho de contradicciones. Y la forma en la que pueda ser percibido no coincide siempre con la visión que tiene de sí. En este caso podemos tener en cuenta el testimonio de su amigo Sabato que afirmaría: «Por otro lado, me dio la misma imagen que siempre: la de un hombre cariñoso –aunque ocultara esa ternura con una ironía teatral- y sobre todo muy ávido de afecto». Testimonio encontrado en: «Los que conocieron a Gombrowicz» de Tamara Kamenszain.

Lobodowski por el contrario, es capaz de amar la tierra que pisa, buscar la memoria en las huellas que deja, una forma diferente de sentir a la de Gombrowicz, que no sería hasta que la distancia lo alejara de Argentina, que el lirismo en sus recuerdos empezaría a aparecer. Pero la forma personalísima de Gombrowicz de entablar vínculos con los entornos no lo exime de empaparse de sus texturas, inevitablemente su literatura estará influida por la tierra que le toque pisar y por los recuerdos mezclados, más allá de sus temas de fondo. Cabría imaginar un Gombrowicz en otra tierra que no fuera Argentina, el *Diario* no contaría quizá con esa descripción de la naturaleza que aparece como fuerza con la que se topa el humano: tengamos presente que los fragmentos en los que se detalla la mirada del otro, el dolor, o la pureza, el contacto con la realidad, son fragmentos que protagonizan animales: perro, vaca, escarabajos. Quizá no hubiera podido encontrar una tierra más ferdydurkiana, pues al anclar llegando a Argentina viviría su segunda inmadurez. Donde todo está por hacer, donde se desprovieste de su situación de escritor conocido y de su posición social. Donde utilizaría una lengua nueva, que le llevaría a pensar y articularse de forma más sencilla, más inmadura. En cierta forma, cumplía su sueño de hermanarse con la servidumbre de la que anteriormente rescataba la naturalidad. Queremos destacar la producción con respecto a cada terreno y a lo que le rodeaba en cada momento. Con Gombrowicz es usual hacerlo de esta forma, Rita Gombrowicz ya separaba las anécdotas y visiones gombrowiczianas en sendos libros: *Gombrowicz en Argentina* y *Gombrowicz en Europe*. Aún así, creemos necesario afirmar, como hace Dedieu, que su exilio era más bien interior, como lo es el exilio metafórico de cada escritor que se tiñe de existencialismo, y como es la sensación propia de inicios del siglo XX en la que pesaba esa irrealidad:

La contingence du réel ou du moins celle de l'individu éprouvant la non-nécessité de se trouver ici plutôt que là, se traduit chez Gombrowicz dans le caractère évanescent de la réalité, une sorte d'inconsistance c'est-à-dire d'insignifiance et, corrélativement, une disposition du voyageur au détachement, à l'attention flottante, à l'indifférence, à l'ubiquité» (Dedieu, 1993: 43).

- Hay una vocación por lograr el texto vivo por parte del autor. Queremos encontrar esas pistas en las que vemos cómo el texto se resiste a ser forma. Aunque se pretenda poner especial atención en la producción teatral

gombrowicziana, comprobamos que no se puede rescatar el texto o la representación sin tener en cuenta elementos importantes como son los pilares ideológicos del autor. Los textos serán cercanos a las realidades que Gombrowicz quiere reflejar: proteicas, multiformes, inaprensibles, en movimiento, no carentes de artificio, llenas de signos.

Además, se realiza un estudio comparativo y metaliterario, porque Gombrowicz forma parte de un tiempo en el que se gestaban corrientes que contribuyen a que ciertos escritores se vuelvan afines, contagiados por el ánimo y las necesidades del momento. Para Dominique Garand, por ejemplo, en *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, el polaco sería hermano del siglo de artistas como Beckett, Bataille, Blanchot, Céline, Artaud, Pasolini, Gadda, Aquin y Kafka, quienes también serían combativos en la esfera del lenguaje y las representaciones simbólicas; algunos de ellos han sido reseñados en este trabajo por la cercanía que creemos encontrar. Lo que distinguiría aquí a Gombrowicz con respecto a estos compañeros de agonía (en el sentido etimológico de lucha y combate) es que a Gombrowicz lo consideraría Garand como un agonista, mientras los otros se quedarían en agónicos. El agonista Gombrowicz era combatiente en todos los aspectos en los que se decidía a entrar con sus armas, sea la poesía, la crítica, la pintura, el existencialismo, el marxismo o cualquiera de los temas que le competen. Pero con una misión en común: volverlos a sí mismos, es decir, al individuo: que quien realice cualquier actividad o profese cualquier pensamiento esté en todo momento presente con su vida y se note que es consecuente con lo que dice, o que se transparenta una parte suya más allá de las palabras. La prueba es que siempre conmina a hablar desde uno mismo y nos da su ejemplo, la de su experiencia singular, y al ser interpelados sus lectores vemos que la solución gombrowicziana es universalizable.

De todos los temas que más se tratan, es con respecto al existencialismo la contienda más subrayable. Nos gusta trazar puntos en común, evidentes o interesantes, pero también puntualizar las diferencias. Uno de los principales problemas que los existencialistas ponen en revisión es el de la libertad del hombre. Albert Camus en *L'homme revolté* se aplica en esta idea, pero es Gombrowicz quien piensa que olvida al hombre concreto, el aporte del que hemos hecho mención.

Como estrategia agónica, Garand opone el método científico de un Bourdieu al tratamiento anti científico e interior de Gombrowicz. La autoreflexividad de la literatura moderna se ve representada en paradojas formales y juegos en el caso de Gombrowicz. Esto ha merecido una especial atención de nuestra parte en el presente trabajo, pero como resumen podríamos decir que trata el tema de una imposibilidad de autenticidad, de la que el autor polaco es consciente y lo demuestra a través de sus máscaras, las poses, los gestos. El hecho de llevar máscaras en Gombrowicz es parte de un juego, representación teatral de la vida cotidiana. La concepción particular del ser en Gombrowicz tiene que ver siempre con las relaciones con otros seres, el ser no puede escapar de lo que llamaría una Iglesia interhumana.

- No se puede hablar de Gombrowicz en ninguno de los aspectos si no se tiene en cuenta su tema predilecto de la inmadurez. La inmadurez gombrowicziana tiene que ver con la juventud ansiada del autor, el predominio de lo inferior sobre cualquier esfera de la vida y lo inacabado, lo que todo puede ser. Es interesante poder hacer una comparativa con diversos autores que hayan tocado el tema de alguna forma, para poder destacar la novedad que en este concepto introduce el polaco, una introducción que él considera aporte definitivo y que va a servir de pilar sobre el que se articularían otras ideas de su pensamiento, casi todo girando en satélites en torno a la inmadurez. La biografía de Gombrowicz es pertinente con respecto a este tema, ya desde *Recuerdos de Polonia* vemos el germen de su seducción por la esencia más primitiva, salvaje y en los cuentos de *Bakakai* y en *Ferdydurke* ya va apareciendo con más nitidez bajo diferentes anécdotas y formas. Con Gombrowicz ocurre lo que César Pavese narra en sus diarios *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, al haber nacido el polaco bajo una situación privilegiada en la que notaba el contraste con lo inferior y su naturaleza más primitiva, sin adornos, podía anhelar este tipo de encanto para sí. Pavese relata que quienes no han crecido en un ámbito de contraste y están habituados a lo inferior, ya no pueden siquiera fascinarse, como se fascinaría Gombrowicz:

No es cierto que quien, como tú, está habituado a lo poco, a lo sencillo, a lo expedito, tenga que sufrir menos si se encontrase reducido a las durezas y privaciones de una guerra o de otro acontecimiento similar. ¿Las razones? Quien está acostumbrado a lo refinado, a lo complejo a lo escogido, descubrirá

frente a la dura realidad la fascinación de lo sencillo y de lo escaso; tú en cambio, no podrás descender aún más y no tendrás nada que descubrir (Pavese, 1979: 240).

Una visión comparativa entre ambos diarios (siendo el de Gombrowicz el instrumento más perfecto con el que haría oír su voz) nos daría un perfume adecuado a cada autor: Pavese gira en torno al sufrimiento, a la reflexión y al amor. Para él «se deja de ser joven cuando se distingue entre uno mismo y los otros¹⁰²» (Pavese, 1979: 189) esto es, una unión del impulso ciego juvenil hacia el amor desinteresado. La identificación amorosa es, para el italiano, la única forma de llegar al conocimiento verdadero; pero también, describe a este amor como desnudo y atolondrado (1979: 202). En esta desnudez de lo inferior y de lo simple, estaría conectando con la inmadurez de la que habla Gombrowicz. También es duda y confusión: «Están todas las vacilaciones y los líos de mi adolescencia. Lejana. Está la confusión entre arte y vida, que es adolescencia, que es dannunzianismo, que es error. Todo vencido y pasado» (1979: 409).

Lo que afirma César Pavese de la determinación del origen para enfocar un tipo u otro de aspiración o tendencia hacia lo inferior, se cumple también en el caso del gran compañero polaco, desafiado y estimado, Bruno Schulz. Gombrowicz guarda muchas diferencias con respecto a él, ya que Schulz sería más lírico y Gombrowicz más terrestre, uno vuela y el otro se arrastra. Esto lo motivaría a empujar a su amigo a despojarse de la máscara que lleva, pero la mente de Schulz tiene un viaje propio. No siente la necesidad de deshacerse de la forma que otros le imponen. No ha sufrido la educación ni el dominio de los mayores. Su idea tiene que ver con ciertas imágenes que nos vienen de la infancia y que nos determinan, en la infancia el conocimiento no es rígido, la sabiduría no se ha

¹⁰² Pavese en su diario hace una definición de juventud y madurez que vendría bien recalcar, en él es ciertamente positivo el concepto de juventud y se enmarca dentro de una serie de valores, como esperanza o el tipo de incertidumbre en la que todo es posible. Hay un trasfondo positivo, pues, pero también solitario, no deja de lado la sensación de soledad que transcurre a lo largo de todas las páginas. Gombrowicz sería menos reflexivo y más directo, más hacia lo vital que hacia la melancolía. «Dicen que la juventud es la edad de la esperanza, precisamente porque en ella se espera confusamente algo, tanto de los demás como de uno mismo -aún no se sabe que los otros son justamente otros. Se deja de ser joven cuando se distingue entre uno mismo y los otros, es decir cuando ya no se necesita su compañía. Y se envejece de dos modos: o no esperando ya nada, ni siquiera de uno mismo (petrificación, imbecilidad, etc.) o esperando sólo de uno mismo (laboriosidad).

En la madurez hay dos modos de tratar a los otros: *como si* todos fuéramos jóvenes, pero sin comprometernos, *sabiéndolo* hacer; como si todos fuéramos viejos, y dando a entender por lo tanto que conocemos el aislamiento de cada cual» (1979: 189).

acartonado, por tanto, llegar a ser niño es su proyecto. A pesar de que la niñez es el tiempo que añora, Schulz no abandonó jamás su niñez, sólo la pierde en los momentos en los que se deprime. Conecta más con el sentimiento de Pavese:

Entre las señales que me advierten de que se acabó la juventud, la suprema es darme cuenta de que la literatura no me interesa ya de veras. Quiero decir que no abro ya los libros con aquella viva y ansiosa esperanza de cosas espirituales que, pese a todo, sentía antaño. Leo y me gustaría leer cada vez más, pero no recibo ya como antaño las diversas experiencias con entusiasmo, no las fundo ya en un sereno tumulto prepoético [...] ...ya no siento la vida como un descubrimiento (Pavese, 1979: 81).

Finalmente, podemos distinguir dos tipos de inmadurez gombrowicziana, o más que dos tipos, dos polaridades que se dan a la vez en ella. Jacques Volle las explicitaría en *Gombrowicz bourreau et martyr* (1972: 28-29): Una que sería del imaginario de promoción y que implicaría libertad individual, transgresión, aventura de la juventud como virgen, desnuda y bella, rejuvenecimiento del adulto y encuentros con ella, además de interrogación dionisiaca del cosmos. Y otra concerniente al imaginario de regresión, que implicaría el infantilismo del eterno adolescente, el narcisismo de un yo principesco y un instinto de muerte hasta el final de la vida.

El concepto de inmadurez gombrowicziano podrá abarcar todos estos aspectos.

- Con respecto a las representaciones de sus tres obras teatrales básicas: *Yvonne princesa de Borgoña*, *El Matrimonio* y *Opereta*, vemos que a lo largo de todas ellas se han producido mutaciones condicionadas por el tiempo y espacio, lo cual hace eco de la teatralidad de estas obras y las diferentes lecturas que se puedan hacer. El teatro evoluciona de la mano de sus textos y así podemos ver Yvones de todo tipo, desde las Yvonne feas, incomprendidas que hacen la voz de todos los inadaptados, pasando por Yvones que no son nada en concreto, que funcionan como reflejo de uno mismo haciendo las veces de espejo deformado, o que encarnan conceptos abstractos como la incomodidad, hasta Yvones víctimas de la violencia de género. De Yvones hay para todos los gustos. Y el contexto histórico deja que la obra se empape de él, también para acercar al público a una obra que no caduca. Por tanto, podemos concluir que son obras atemporales. *El Matrimonio* es considerada la más complicada, la más

shakespereana y la más onírica. En Polonia Jarocki y Smigasiewicz son los que llevaron las representaciones más icónicas de *El Matrimonio*. Para la introducción de *El Matrimonio* en el panorama europeo cabe resaltar la representación de Jorge Lavelli. *Yvonne* es, sin duda, la más representada de las tres, y lo sigue siendo. *Opereta* es la última y cuya trama principal es la desnudez del hombre. Cierra con la obsesión gombrowicziana de la inmadurez y corona como un círculo la trilogía de obras dramáticas. También se ha prestado para representaciones amateur, cabe resaltar la del instituto psiquiátrico de La Borde en Francia, que en 1995 escogieron interpretar esta obra y el director Nicolas Philibert llevó al formato documental en *La moindre des choses*.

Si tenemos en cuenta la cantidad de veces que Gombrowicz se afanó en aclarar sus contenidos con respecto a la interpretación de sus obras, queda patente la preocupación que tenía el autor por no ser malentendido. Algunos puntos quedan claros: a Gombrowicz no le interesa que hagan interpretaciones rocambolescas o complicadas de lo que quería transmitir, se preocupa porque se entienda lo más sencillamente posible y que una vez que se tenga clara la superficie, recién ahí, atreverse a nadar más hondo. Las interpretaciones históricas del estilo de Lucien Goldmann fueron ya advertidas como erróneas por Gombrowicz, quien sólo quería hacer una historia general y no concreta politizada. Es por eso que la crítica será más reacia a valorar totalmente bien puestas en escena que tiendan a dar una visión política de las obras de Gombrowicz, quien en vida ya se había pronunciado al respecto. Pero eso no quita la libertad que tenga el director de nuestros días por utilizar estrategias para acercar al público a unas obras que pueden tener otras lecturas y que pertenecen ya a la historia del teatro y menos a Gombrowicz como persona (sí que pueden seguir siendo adjudicadas al Gombrowicz personaje). Si se quisiera seguir a pie juntillas las indicaciones de un Gombrowicz persona, que se jactaba de no haber pisado un teatro, y que prefería un lindo decorado gótico con muchos colores antes que el decorado de restos de coches viejos que utilizaron para *El Matrimonio*, la puesta famosa de París, acotando además que él hubiera elegido algo de Beethoven o Chopin para la música en vez de los instrumentos de percusión con los que contaron para ella... demuestra que sus ideas de escritor podrían ser muy lejanas a las ideas que tuviera un director de escena que conoce los inconvenientes y detalles de lo que hace falta solventar para que la magia en el teatro se produzca.

Así, vemos surgir adaptaciones novedosas, como las de marionetas que reseñamos en el caso de *Yvonne*, se presta de forma muy interesante al ser este mismo personaje principal y sobre el que bascula la obra un ser difícilmente humano, y que con las marionetas puede dársele una dimensión interesante que llegue a retratar más fielmente esta especie de ausencia. Por otro lado, contamos con muchas adaptaciones de las novelas de Gombrowicz al teatro, recalcando su faceta de novelista-dramaturgo y esa flexibilidad que se da entre los géneros que practica, permeabilidad que vemos al moldear novelas como dramas y dramas como novelas, la teatralidad literaturizada y la literatura teatralizada fluyen en un proceso de ósmosis en el autor polaco. Por eso debemos tener presentes las adaptaciones más resaltantes que se han hecho de *Trans-Atlántico* o de *Cosmos* para el teatro. El cine es otra faceta que no va a ser ajena a la obra y como ya adelantaba el mismo Gombrowicz, su obra se presta fácilmente para ser llevada al cine, como él afirmaba de *Pornografía*, por ejemplo. Finalmente, vemos la adaptación fidedigna de Zulawski para la gran obra que es *Cosmos*, como broche final de su peculiar trayectoria.

- El motivo de incluir algunos nombres del panorama polaco no significa excluir a los demás, sino, tener en cuenta ante todo que tratamos la recepción y contextos hispanos desde donde se lee a estos autores de fuera. Es decir, no trazamos un abanico real en el que pueda incluirse a Gombrowicz, sino que constatamos la realidad desde la que se le recibe y que afecta en cómo se le recibe. En ella, el público hispano no es ajeno al impacto de ciertos iconos culturales polacos del momento. Por ejemplo, hemos incluido a la poeta Wislawa Szymborska, por ser el 2012 fecha de su fallecimiento, lo cual contribuyó a que en los últimos años fuera reeditada, releída y reseñada por distintos medios que giraron la mirada hacia Cracovia y presentaran los correspondientes homenajes por la muerte de la Nobel. Por otro lado, no se puede ignorar la importancia que tiene el mundo cinematográfico, ya que Polonia es caldo de cultivo de directores en boga, como el recientemente oscarizado Pawel Pawlikowski con *Ida* en 2013, o titanes como Andrzej Wajda y Kieslowski. En este contexto se sitúa Zulawski con su adaptación de *Cosmos*. Wajda y Zulawski, ambos fallecidos el pasado año 2016, significan también un motivo para volcar la vista y la curiosidad hacia una de las cinematografías más interesantes de nuestros días.

Si bien el recordatorio que deja la ausencia de estos dos nombres haya contribuido, ya viene desde hace algunos años la atención que le dedica la crítica especializada al cine polaco. Una muestra de esta efervescencia son los ciclos de cine polaco que se programan cada año en las filmotecas de nueve ciudades españolas. En Valencia desde 2011, al menos una o dos veces al año, se programan distintos tipos de ciclos de cine polaco, desde el básico que cuenta con películas de directores como Wajda o Skolimowski, pasando por cortos de animación, adaptaciones de los relatos de Stanislaw Lem, integrales de Kieslowski, etc. Este año está presente la colaboración entre el Instituto Polaco de Cultura de Madrid y AVA Arts Foundation, quienes colaboran con las distintas filmotecas del territorio español manteniendo la propuesta apoyándose en que el cine polaco sigue siendo «una de las cinematografías más sugerentes del continente europeo».

Finalmente, también presentan la selección que hizo Scorsese en 2011 cuando viajó a Polonia a recibir el título de Doctor Honoris Causa de la Escuela Nacional de Cine de Lodz. Eligió 21 títulos de restauraciones digitales de cine polaco. De esa selección el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia en colaboración con el Instituto Polaco de Cultura de Madrid llevaron a cabo este ciclo que se pudo ver en varias filmotecas españolas.

- Tener en cuenta que Gombrowicz trabajó en y desde distintos idiomas es estudiar el papel de la traducción en el sentido del texto y cómo éste se ve afectado, deformado; esta investigación puede resultar interesante para comprobar los cambios según el momento o país en el que estaba y según el público al que iba dirigido. También para rastrear las evoluciones de las mismas ideas y conceptos de los que partía (iglesia interhumana, Forma, filiatria, etc). Pero no sólo para verificar la evolución del sentido, sino también el gusto de Gombrowicz por lo lúdico puede encontrarse en el trabajo de sus traducciones (a veces creaciones) en las que dedicaba su esfuerzo en colocar palabras incluso por su sonido y por su textura más que por el significado. Así, en ocasiones tenemos distintas versiones de una misma obra, lo cual han afirmado quienes trabajaron mano a mano con él, como su amigo Alejandro Russovich.

La labor del traductor en Gombrowicz y junto a él es una alianza que lleva a la amistad o a la lealtad en algunos casos y de admiración, como podemos apreciar

si pensamos en Gabriel Ferrater, por ejemplo, quien lo admiraba fuertemente y se alegraba de conseguir que tuviera presencia en el panorama literario hispánico y luchaba porque sea reconocido; sus amigos Russovich y Virgilio Piñera; otro traductor importante sería Sergio Pitol, mexicano que viviría en Varsovia como diplomático y como señala Narebska: «apasionado difusor de la literatura centroeuropea» (2015: 281) que acumula una cantidad considerable de traducciones, y, por supuesto, Constantin Jelenski, con quien Gombrowicz mantendría una relación epistolar y quien se empeñaría en lograr una presencia editorial para nuestro escritor polaco.

Todos ellos son un ejemplo de que la labor de traducción era cercana (aunque algunos no estuvieran en el mismo país), de confianza, y en la que sus colaboradores ponían toda su voluntad y esmero.

Por esto, y por los curiosos cambios de sentido, es preciso subrayar la presencia de estos personajes en el cosmos gombrowicziano, si bien un estudio sobre el texto traducido desde la estética de la recepción y los Estudios Culturales pueda ser motivo para otra tesis.

- Witold Gombrowicz es un rebelde¹⁰³ autoexpulsado, como el rebelde al que se refiere Ernst Jünger en su *Waldgänger*, que viendo el origen del nombre en alemán conlleva esos dos aspectos: la del expulsado, pero que se autoproscribe, una opción por apartarse de las reglas de juego del sistema. Estando en Argentina una temporada no tenía problemas para haber regresado a su tierra natal después, cosa que no hizo. Su exilio fue voluntario la mayor parte del tiempo¹⁰⁴. Pero más allá, su función vocacional es la del rebelde. Gombrowicz tuvo una posición crítica con respecto al arte y al culto de lo grande, ampuloso. En el tiempo que vivimos ahora se diría que es combativo frente a la museificación, lo que tiene que ver con cómo se administra la memoria colectiva

¹⁰³ Y así se define en su *Diario* (D: 669), como un rebelde:

«...alguien que odia, igual que yo, el “producto” artístico, un destructor del “arte” en nombre de la “humanidad”..., de modo que mi rebelión le llegó a pesar de todo y ahora me escribe como un destructor a otro destructor...»

¹⁰⁴ Y también mantuvo ese carácter de forastero en todas partes, puesto que sentía que la fortuna no le sonreía en los tiempos. Aún así fue de propia decisión no volver a la patria. «¿A quién debo culpar? ¿A los tiempos? ¿A la gente? Pero cuántos hay todavía más destrozados. No he tenido suerte en el sentido de que en Polonia me trataban con desprecio, y hoy, cuando por fin alguno que otro empieza a respetarme, no queda lugar para mí, soy forastero en todas partes, como si no habitara en la tierra, sino que estuviera suspendido en el espacio interplanetario, como un astro solitario» (D: 216).

frente a diferentes sucesos-personalidades que se relacionan en la esfera de lo político y social. La eternidad de las obras, su conservación para las siguientes generaciones. Todo ello ya había sido cuestionado por Gombrowicz a lo largo de sus piezas, desacralizando lo que otros enaltecían, cuestionando los pilares de la cultura polaca en particular y del mundo en general (el hecho de aferrarse a un Chopin como símbolo o el punto al que llegaban los polacos por sacralizar a sus poetas y no salir de esa visión de intocables; y del mundo, poniendo en entredicho la superioridad de ciudades-museo frente a las más jóvenes, es decir, enfrentando ciudades como París y aburriéndose en el Louvre, a favor de territorios sin decorados y sin objetos con historia). Es Gombrowicz, pues, un autor de juventudes, cuya ideología rebelde podría haber cuajado en la época que se nos presenta. Dice Jünger¹⁰⁵:

El hecho de que la juventud comience a ocuparse de una manera nueva con los cultos testimonia un instinto sano. Aunque las Iglesias se mostrasen incapaces de otorgar espacio a ese hecho, este movimiento es importante porque permite establecer comparaciones. En éstas se pone de manifiesto lo que fue posible en el pasado y lo que cabe aguardar del futuro. Lo que en el pasado fue posible lo vemos hoy tan sólo en un campo limitado, a saber, el de la historia del arte. Pero el pensamiento de que todos esos cuadros, todos esos palacios, todas esas ciudades-museos nada significan en comparación con la fuerza primordial creadora de la que brotaron — ése es un pensamiento en el que los futuristas tuvieron razón. No es posible que esté agotada y seca la gran corriente que dejó tras de sí todas esas obras como almejas multicolores — esa corriente sigue fluyendo a gran profundidad por debajo de la superficie de la tierra. El ser humano descubrirá esa corriente si entra en el interior de sí. Haciendo eso crea uno de los puntos en los cuales son posibles los oasis en el desierto.

Gombrowicz también predijo aquel impulso que lleva a la vuelta al individuo como solución fundamental para una autenticidad que no está exenta de querer sublimar, sino que lo hace desde dentro (D: 513): «Adoro el objeto que he enaltecido para mí mismo. Me hincó de rodillas ante el objeto que no tiene derecho a exigir que me arrodille ante él, de modo que el que me ponga de

¹⁰⁵ Fragmentos recuperados del texto online: <http://studylib.es/doc/6796367/erns-j%C3%BCnnger--tratado-del-rebelde--la-emboscadura-la-edit...>

rodillas sólo depende de mi». Y como rasgo que debe buscarse en la realidad polaca y en su literatura (D: 157): «Basarla fuertemente en el “yo” y hacer del “yo” su soberanía y su fuerza... Enseñarle el desprecio por las ideas y por el culto a la personalidad». En un estilo de vida que pueda hacerles resistir frente a la colectividad (D: 286):

Los polacos cayeron en los engranajes de hierro de la vida colectiva sin una preparación histórica adecuada que hiciera invencible su 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.

O esa autoafirmación en la resistencia frente a la forma (D: 582):

No he escrito ya en este diario que en ese «yo quiero ser yo» se encierra todo el secreto de la personalidad, que esa voluntad, ese deseo, es decisivo para nuestra actitud ante la deformación y hace que ésta empiece a dolernos? Aunque las fuerzas exteriores me amasen como una figurita de cera, seguiré siendo yo mismo mientras sufra por ello y proteste contra ello...

Fundamental en su ideario y en su lucha de rebelde.

Además, Gombrowicz ya hablaba de esa iglesia interhumana, hecha por los hombres para los hombres, tras la caída de la imagen de Dios y el nihilismo. De ello nos explica en *El Matrimonio*, como hemos visto en este trabajo, pero también en su *Diario* nos recuerda este cambio y en un fragmento lo compara con los seguidores de Hitler entrando en una dimensión sobrenatural y nótese el detalle de la analogía teatral (D: 425):

Los hombres que la constituían perdieron el control de sí mismos. Ahora ya nadie podía retroceder, porque ya no estaban en lo humano, sino en lo interhumano, es decir en lo sobrehumano. Fijémonos en que todo eso se parece mucho al teatro..., al arte de fingir... Hitler fingía ser más valiente de lo que era para forzar a los demás a unirse a ese juego...

Podríamos decir sin temor a equivocarnos, y gracias a lo que hemos visto de su vida junto con su obra, que Gombrowicz planteaba un enfrentamiento, un remover de conciencias general, un cambio para el futuro, que sería un cambio hacia la autenticidad y cuya herramienta de divulgación fue el provocar, la paradoja, la contradicción y el choque (de dualidades, sobre todo de lo superior frente a lo inferior). También podríamos decir que, aparte de su obra y sus ideas, nos referimos a un personaje emboscado que ingresa en el cuadro de la historia de la forma en la que habla Jünger¹⁰⁶:

Lo que de la persona singular se espera es, por lo tanto, un alto grado de coraje. Se le exige que ella sola preste ayuda concreta al derecho, aun enfrentándose al poder del Estado. La gente pondrá en duda la posibilidad de que tales hombres existan. Y, sin embargo, aflorarán a la superficie; y en ese caso serán emboscados. Ese tipo de hombre ingresará en el cuadro de la historia también sin quererlo, pues hay modalidades de coacción que no dejan alternativa.

Concluimos, sin lugar a dudas, que la figura de Gombrowicz en la literatura sigue siendo de permanente actualidad, ahora cuando aún se dan situaciones y personajes como los que él retrataba, afirma Vila Matas en un reciente artículo «seres grotescos a lo Trump», y es verdad, las ideas se poseionan de los hombres y solo después se preguntan por el sentido, como Witold proclamaba. Sus profecías fueron ciertas, y su obra, a la que hemos intentado acercarnos de manera lo más gombrowicziana posible, es menos estudiada y representada de lo que debería ser en un contexto en el que nos compete en primera instancia; España deja un vacío en lo que a estudios sobre su persona se refiere y hemos comprobado que, sin embargo, sus enseñanzas pueden servirnos para cuestionarnos a diferentes niveles y que su teatro sigue siendo de actualidad y con un potencial cuya ventaja es que se reinventa con el paso del tiempo.

¹⁰⁶ Incluso utilizando las mismas palabras. Vemos ejemplos en el *Diario* (D: 39) en los que se refiere al hombre singular y lo exhorta a la liberación y le confiere especial fuerza en el ámbito de la creación: «...por el contrario el cometido del arte serio es distinto, y, o bien será para siempre lo que ha sido desde el principio del mundo, es decir, la voz del individuo, la expresión del hombre singular, o bien perecerá». O cuando afirma rotundamente (D: 136): «La más moderna corriente del pensamiento será aquella que descubra de nuevo el hombre singular».

BIBLIOGRAFÍA:

1. FUENTES:

GOMBROWICZ, Witold (1972). *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*.

[Traducción Javier Fernández de Castro] Editorial Anagrama, Barcelona.

GOMBROWICZ, Witold (2000). *Bakakai*. [Traducción de Sergio Pitol]

Tusquets editores, Barcelona. Primera edición enero 1986.

GOMBROWICZ, Witold (2009). *Contra los poetas*. Ediciones Sequitur Madrid.

GOMBROWICZ, Witold (1997). *Cosmos*. [Traducción de Sergio Pitol] Editorial Seix Barral, Barcelona. Primera edición 1965.

GOMBROWICZ, Witold (1997). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*.

Tusquets editores. Barcelona.

GOMBROWICZ, Witold (2005). *Diario (1953-1969)*. [Traducción del polaco

por Bozena Zaboklicka y Frances Miravittles]. Editorial Seix Barral, Barcelona.

Primera edición en Biblioteca Formentor, septiembre 2005.

GOMBROWICZ, Witold (2010). *El casamiento*. Editorial El Cuenco de Plata.

Edición Homenaje, Buenos Aires, Argentina.

GOMBROWICZ, Witold (1973). *El Matrimonio. Opereta*. Barral editores.

Traducción de Javier Fernández de Castro. Barcelona.

GOMBROWICZ, Witold (2006). *Ferdydurke*. Editorial Seix Barral, Barcelona.

Primera edición octubre 2001.

GOMBROWICZ, Witold (1968). *Ivonne, princesa de Borgoña*. Editorial

Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa. Madrid.

GOMBROWICZ, Witold (1998). *Iwona, księżniczka burgunda, Slub, Operetka,*

Historia. Wydawnictwo Literackie.

GOMBROWICZ, Witold (2005). *Los hechizados*. [Traducción de la versión

francesa José Bianco] Editorial Seix Barral, Barcelona. Primera edición en col.

Biblioteca Formentor: enero 2004.

GOMBROWICZ, Witold (2002). *Pornografía*. [Traducción del polaco por Gabriel Ferrater] Editorial Seix Barral, Barcelona. Primera edición en Seix Barral con el título *La seducción*: 1968.

GOMBROWICZ, Witold (1985). *Recuerdos de Polonia*. [Título original Wspomnienia Polskie Traducción de Bozena Zaboklicka y Juan Carlos Vidal] Ediciones Versal, Barcelona. Primera edición 1984 Rita Gombrowicz.

GOMBROWICZ, Witold (1996). *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*. Gallimard.

GOMBROWICZ, Witold (1991). *Testamento. Entrevistas con Dominique de Roux*. [Traducción de Rosa Alapont] Editorial Anagrama, Barcelona. Primera edición Belfond, París 1968.

GOMBROWICZ, Witold (2001). *Théâtre*. Éditions Gallimard. [Édition établie et présentée par Rita Gombrowicz. Traduit du polonaise par Koukou Chanska, Constantin Jelenski, Georges Sedir et Geneviève Serreau].

GOMBROWICZ, Witold (2003). *Trans-Atlántico*. [Traducción del polaco por Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek] Editorial Seix Barral, Barcelona.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

- ADORNO, Theodor (1969). *Kierkegaard*. Monte Ávila editores. Venezuela.
- AMMONS, Archie Randolph (2013). *Basura y otros poemas*. Editorial Lumen. Barcelona.
- ARTAUD, Antonin (2001). *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Editorial MCA, Valencia.
- BATAILLE, Georges (2007). *El erotismo*. Tusquets, Barcelona.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Modernidad líquida*. Trad. cast. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México, etc.: F.C.E. [Ed. original: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers Ltd., 2002].
- BECKETT, Samuel (2001). *El innombrable*. Lumen, Barcelona.
- BECKETT, Samuel (2002). *Malone muere*. Lumen, Barcelona.
- BECKETT, Samuel (1969). *Molloy*. Lumen, Barcelona.
- BERNHARD, Thomas (2014). *En busca de la verdad: discursos, cartas de lector, entrevistas, artículos*. [Traducido del alemán por Miguel Sáenz] Alianza literaria, Madrid.
- BERRESSEM, Hanjo (1998). *Reading Gombrowicz's fiction with Lacan*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- BESNIER, Patrick (1990). *Alfred Jarry*. Plon, Paris.
- BONELLS, Jordi (2012). *El premio herralde de novela*. Funambulista, Madrid.
- BROD, Max (1974). *Kafka*. Emecé editores, Buenos Aires, 1951. Alianza Editorial, Madrid, 1974 (por autorización de Emecé editores).
- CAMUS, Albert (1978). *El hombre rebelde*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- CELINE, Louis Ferdinand (2002). *Viaje al final de la noche*. Edhasa, Barcelona.
- CIORAN, Emil (2001). *Breviario de los vencidos*. Tusquets editores, Barcelona.
- CIORAN, Emil (2000). *Cuadernos (1957-1972)*. Tusquets editores, Barcelona.

CIORAN, Emil (2000). *El aciago demiurgo*. Taurus, Grupo Santillana de ediciones, Madrid.

CIORAN, Emil (1999). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets editores, Barcelona.

CIORAN, Emil (2002). *La tentación de existir*. Punto de lectura, Madrid.

CORPUS BARGA (1979). *Los pasos contados: Las delicias*. Alianza Editorial, Madrid.

DEDIEU, Jean-Claude (1993). *Gombrowicz*. Lieux de l'écrit. [Collection dirigée par Régis Durand], Francia.

DELEUZE, Gilles (1970). *Lógica del sentido*. [Traducción de Ángel Abad] Barral editores, Barcelona.

DE ROUX, Dominique (1971). *Gombrowicz*. Union Générale d'Éditions, Francia.

DIMEO, Carlos; DUBATTI, Jorge et ál. (2016). *Otras geografías / Otros mapas teatrales*. Nuevas Perspectivas Escénicas Latinoamericanas. La Campana Sumergida editorial, Bielsko Biala.

DUBUFFET, Jean, GOMBROWICZ, Witold (1970). *Correspondencia*. [Traducción de Javier Fernández de Castro] Editorial Anagrama, Barcelona.

ESPINOSA, Carlos. (Coordinador de este volumen) (1992). *Teatro cubano contemporáneo antología*. Centro de Documentación Teatral. Madrid. [Director de la colección: Moisés Pérez Coterillo].

ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. [traducción de Manuel Herrero] Seix Barral, Barcelona.

ESTEVEZ, Abilio (1999). *Manual de tentaciones*. Tusquets editores, Barcelona.

FISZER, Stanislaw (2005). *Le Grottesque de l'Histoire. Avatars en Europe centrale et orientale au XX siècle*. Éditions Le Manuscrit. Paris.

GADAMER, Hans-Georg (1993). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca.

GAMONEDA, Antonio (2004). *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

GARAND, Dominique (2003). *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*. Liber, Montréal.

GLOWINSKI, Michal (2004). *Gombrowicz ou la parodie constructive*. [Traducido del polaco por Maryla Laurent]. Les éditions noire sur blanc, Montricher. Primera edición 2002 por Wydawnictwo Literackie.

- GODDARD, Michael (2010). *Gombrowicz, Polish modernism and subversion of Form*. Purdue University Press.
- GOMBROWICZ, Rita (2004). *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. Editorial El cuenco de plata. Argentina. Primera edición 1984.
- GOMBROWICZ, Rita (1988). *Gombrowicz en Europe. Témoignages et documents 1963-1969*. Editorial Denoë.
- GRINBERG, Miguel (2004). *Evocando a Gombrowicz*. Galerna, Buenos Aires.
- GROTOWSKI, Jerzy (1983). *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores, Madrid.
- HERRERAS, Enrique (2002). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Editorial UV, Valencia.
- HUIZINGA, Johan (2005). *Homo ludens*. Alianza, Madrid.
- IONESCO, Eugene (2007). *Diarios*. [Traducción de Marcelo Arroita-Jáuregui] Editorial Páginas de Espuma, Madrid. (Primera edición 1967 *Journal en miettes* y 1968 *Présent passé, passé présent*).
- JARRY, Alfred (1952). *L'Amour Absolu*. Mercure de France, Paris.
- JARRY, Alfred (1997). *Ubu rey*. [edición de Lola Bermúdez ; traducción de José Benito Alique] Cátedra, Madrid.
- JOYCE, James (2004). *Ulises*. Editorial Lumen, Barcelona.
- KAFKA, Franz. (1995). *La condena*. Alianza editorial, Madrid.
- KEPINSKI, Tadeusz (2000). *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*. Gallimard. Primera edición 1974.
- LAUTRÉAMONT (2004). *Los cantos de Maldoror*. Pre-textos, Valencia.
- MACHADO, Antonio (1997). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Catedra, Madrid.
- MUSIL, Robert (1969). *El hombre sin atributos* v.1. [Traducción de José M. Sáenz] Seix Barral, Barcelona.
- PAVESE, Cesare (1979). *El oficio de vivir. El oficio de poeta*. Bruguera, Alfaguara. Barcelona.
- PÉREZ, Roberto (2002). *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*. CELCIT, Caracas.

- PESSOA, Fernando (2006). *Libro del desasosiego*. Acantilado, Barcelona.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona.
- PLONOWSKA, Ewa et ál. (1998). *Gombrowicz's Grimaces*. State University of New York, NY.
- PORTILLO, Rafael (1987). *Estudios Literarios Ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*. Cátedra, Madrid.
- PROGUIDIS, Lakis (1989). *Un écrivain malgré la critique*. Gallimard, Francia.
- QUIRINY, Bernard (2010). *Cuentos carnívoros*. El Acantilado, Barcelona.
- RUBÈS, Jan; Alain van Crugten et àl. (1998). *Mythologie polonaise*. Éditions Complexe, Bruselas.
- SABATO, Ernesto (2004). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral, Barcelona.
- SAER, Juan José (1977). *La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina*. En «Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión». Tomo III. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela.
- SALGAS, Jean-Pierre (2000). *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisée*. Éditions du Seuil, Francia.
- SANDAUER, Arthur (1972). *Sobre Gombrowicz*. [Traducción de Ricardo Cano Gaviria] Editorial Anagrama, Barcelona.
- SARTRE, Jean Paul (1968). *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica* [traducción de Juan Valmar], Editorial Losada, Buenos Aires.
- SARTRE, Jean Paul (1965). *Historia de una amistad: Merleau-Ponty vivo* [traducción de Esteban Estrabou y Elma K. de Estrabou], Editorial Nagelkop, Córdoba (Argentina).
- SCHULZ, Bruno (2008). *Madurar hacia la infancia*. Editorial Siruela, Madrid.
- SLOTERDIJK, Peter (2006). *Venir al mundo, Venir al lenguaje*. Pre-textos, Valencia.
- SULEJ, Dominik (2015). *Kosmos jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza*. Editorial Universitas. Krakow.
- UMBRALE, Francisco (2007). *Mortal y rosa*. Cátedra, Madrid.
- VALENTE, José Ángel (1999). *Obra poética. Material memoria 1977-1992*, Alianza Literaria, Madrid.

VOLLE, Jacques (1972). *Gombrowicz, bourreau martyr*. Christian Bourgois éditeur, Francia.

WALLIS, Brian (2001). *Arte después de la posmodernidad*. [Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles] Akal/ Arte Contemporáneo, Madrid.

WATANABE, José (2008). *Poesía completa*. Pre-textos, Valencia.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy (1975). *La gallina acuática: tragedia esférica en tres actos*. [Traducción y adaptación de Juan Caño Arecha]. Fundamentos, Madrid.

ZALACAÍN, Daniel (1985). *Teatro absurdista hispanoamericano*. Editorial Albatros, Valencia.

ENLACES DE PORTALES DE INTERÉS:

Página del I Congreso Internacional Witold Gombrowicz:

<http://www.congresogombrowicz.com/>

Página oficial de Witold Gombrowicz:

<http://www.gombrowicz.net/>

Bibliothèque Nationale de France:

<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

Página de Juan Carlos Gómez:

<http://www.elortiba.org/gomez.html>

Portal teatral polaco:

<http://www.e-teatr.pl/pl/index.html>

Portal de Episkenion. Nunca es siempre en Teatro:

<http://www.episkenion.com/>

Página Alternativa Teatral:

www.alternivateatral.com

Portal de poesía:

www.amediavoz.com

LIBROS DIGITALES:

A POLLINAIRE, Guillaume (2003). *Les mamelles de Tirésias*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: www.biblioteca.org.ar/libros/168096.pdf

BATAILLE, Georges (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Recuperado de: <https://eltoquedeseda.files.wordpress.com/2010/06/bataille-la-felicidad-el-erotismo-y-la-literatura-ensayos-1944-1961.pdf>

BATAILLE, Georges (2000). *La literatura y el mal*. Recuperado de: <http://www.animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>

CAMUS, Albert (1951). *L'homme revolté*. Recuperado de: <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Lhomme-revolte.pdf>

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Recuperado de: <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2011/05/goffman-erving-la-presentacion-de-la-persona-en-la-vida-cotidiana2.pdf>

JOYCE, James (2014). *Ulises*. Recuperado de: https://issuu.com/guimo55/docs/libro_no_747_ulises_joyce_james

JÜNGER, Ernst (2006). *Tratado del rebelde*. Recuperado de: <http://studylib.es/doc/6796367/erns-j%C3%BCnger--tratado-del-rebelde---la-emboscadura-la-edit...>

LACAN, Jacques. *Seminario 24*. Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/29%20Seminario%2024.pdf>

NAREBSKA, Iłona (2015). *Literatura polaca en España (1939-1975): autores, editores, traductores*. Recuperado de: http://www.wsf.edu.pl/upload_module/wysiwyg/Wydawnictwo%20WSF/Literatura%20polaca%20en%20Espana%20_1939-1975_.pdf

PIGLIA, Ricardo (1992). *Respiración artificial*. Editorial Sudamericana Buenos Aires 1988. Cuarta edición, 1992. Recuperado de:

http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1300106660661_1593991789_2288

SAVATER, Fernando (1995). *La infancia recuperada*. Digitalizado por revista literaria *Katharsis*. Recuperado de:

http://revistaliterariakatharsis.org/Savater_infancia_recuperada.pdf

TESIS EN FORMATO PDF:

Delgadillo, Angélica María (2009). *El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6396/1/tesis73.pdf>

Freixa, Pau (2008). *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino*. Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/42056/3/Gombrowicz-Argentina-Freixa-tesis-castellano.pdf>

Narebska, Ilona (2011). *Panorama histórico de las traducciones de la literatura polaca publicadas en España de 1939 a 1975*. Universidad de Alicante, Alicante, España.

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/24408/1/Tesis_Narebska.pdf

ACTAS EN FORMATO PDF:

Actas de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos; Editora responsable Lorena Verzera; edición literaria a cargo de Pamela Brownell... [et.al.]. - 1a ed. - Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2012. En:

<http://www.aincrit.org/pdfs/actasiijornadasnacionalesdeinvestigacionycriticateatral2010.pdf>

PRENSA DIGITAL, ARTÍCULOS, ENSAYOS PDF:

ABRAHAM, Tomás (2002). Fricciones [comentario]. Recuperado de:

<http://www.tomasabraham.com.ar>

AMÍCOLA, José (2012). El diario trans-atlántico de Witold Gombrowicz. *Revista Zama*. Recuperado de:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/624/605>

ANGULO, Alexis (2017). Argentina's curious battle over the legacy of Gombrowicz. *De Culture.pl*. Recuperado de: <http://culture.pl/en/article/argentinas-curious-battle-over-the-legacy-of-gombrowicz>

BATAILLE, Georges (2007). El año solar. Recuperado de:

<http://cagaderodiablo.webcindario.com/n2/10.pdf>

BAK, Grzegorz (2002). Józef Lobodowski: un poeta polaco exiliado en España. *Revista de Filología Románica*; Vol 19. Recuperado de:

<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0202110309A/10825>

BENJAMIN, Walter. Tesis de Filosofía de la Historia. Recuperado de:

https://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf

BHOR, Stanislaus (2010). El día que Gombrowicz no fue más Vila Matas. De *Revista digital Arcadia*. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-dia-gombrowicz-no-mas-vila-matas/22837>

BRAUDE, Diego (2005). Yvonne, princesa de Borgoña: La insoportable levedad del ser. Recuperado de: <http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/yvonne.htm>

CABRERA, Hilda (2006). Representar el tiempo que estábamos viviendo. Entrevista con Uriel Guastavino. De *Revista digital Página 12*. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-2124-2006-03-28.html>

CARDOZO, Cristian. Gombrowicz en el escenario argentino: irreverencia, escándalo y opción por la juventud y por la poética de la inmadurez. En *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Recopilación de Nicolás Hochman. Recuperado de:

<http://www.congresogombrowicz.com/gombrowicz-en-el-escenario-argentino-irreverencia-escandalo-y-opcion-por-la-juventud-y-por-la-poetica-de-la-inmadurez-de-cristian-cardozo/>

FIRPO, Hernán (2011). La revolución de la inmadurez. De diario *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/extrashow/teatro/revolucion-inmadurez_0_ByBDE2Q6PQI.html

GARCIA, Germán. Gombrowicz mordería la mano del psiquiatra. Revista digital argentina *Página 12*. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/psico/01-03/01-03-08/psico02.htm>

GÓMEZ, Juan Carlos Witold Gombrowicz, Germán García y Pablo Chacón.

Recuperado de: <http://letras->

[uruguay.espaciolatino.com/aaa/gomez_juan_carlos/gombrowicz_garcia_chacon.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gomez_juan_carlos/gombrowicz_garcia_chacon.htm)

GOMEZ, Laura (2016). Ferdyduke, salirse del tiempo para narrarlo. *La primera piedra*.

Recuperado de:

<http://www.laprimerpiedra.com.ar/2016/10/ferdydurke-salirse-del-tiempo-narrarlo/>

GORLERO, Pablo (2005). Obra de Gombrowicz basada en lo visual. De Diario *La Nación* de Argentina. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/745931-obra-de-gombrowicz-basada-en-lo-visual>

GORLERO, Pablo (2016). Interesante retrato con humor de la crueldad y el abuso. De Diario *La Nación* de Argentina. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1935930-interesante-retrato-con-humor-de-la-crueldad-y-el-abuso>

HOCHMAN, Nicolás (2017). La borgeana identidad de Gombrowicz. De Espacio Murena. Recuperado de: <http://www.espaciomurena.com/8994/>

ITURBIDE, Luis María, SANCHEZ, Manuel (2009). René Girard y la rivalidad mimética. Publicaciones de la Universidad de Valencia. Recuperado de:

<http://www.google.es/url?q=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3043181.pdf&sa=U&ved=0ahUKEwjvttTJx-zRAhVBwlQKHR0KCaAQFggyMAU&sig2=jZYCFdB-1Zq3BAkUhqUH4A&usg=AFQjCNF598UHC549YpWTd-MgqtPF4DD3Sg>

KAMENSZAIN, Tamara. Los que conocieron a Gombrowicz. Recuperado de: cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7251/2/19764P89.pdf

KHARITONOVA, Natalia (2006). Por el camino de Gombrowicz: apuntes para la interpretación de Pornografía. Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Moscú).

Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/viewFile/ESLC0606110121A/30283>

KOBYLECKA-PIWONSKA, Ewa (2012). Ricardo Piglia, lector de Witold Gombrowicz. Departamento de Filología Española, Universidad de Lodz, Lodz, Polonia. Recuperado de:

<http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/2719/springer%20article.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

KOSINSKI, Dariusz. El teatro polaco contemporáneo. Revista ADE teatro número 165. Digital con suscripción.

KUHARSKI, Allen. Gombrowicz en performances: lo efímero, la hibridación y el archivado de actuación en vivo en *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Recopilación de Nicolás Hochman. Recuperado de:

<http://www.congresogombrowicz.com/wp-content/uploads/2016/04/El-fantasma-de-Gombrowicz-recorre-la-Argentina.pdf>

LOWY, Michael. Progreso e Historia. La concepción de la Historia en Walter Benjamin. [Traducción para Marxismo Crítico de J.Mª Fdez. Criado] Recuperado de:

<https://marxismocritico.files.wordpress.com/2014/06/progreso-e-historia.pdf>

MAZZA, César (2014). Irrupción de las formas inmaduras. De revista *Virtualia*.

Recuperado de: <http://virtualia.eol.org.ar/029/template.asp?Psicoanalisis-y-literatura/Irrupcion-de-las-formas-inmaduras.html>

MESCIA, Mirko. Puntos de oído (dossier). Recuperado de:

https://media.wix.com/ugd/d0c3b4_2c08a1bf83734a4c946c06d2baecc228.pdf

MORENO, Agustín (2014). La teoría mimética de René Girard. Una visión crítica. En: *Gazeta de Antropología*. Recuperado de:

<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4455>

PELAEZ, Cristóbal. La ventaja de ser títere es que no termina uno en calavera. Recuperado de:

<http://www.matacandelas.com/LaVentajaDeSerTitere.html>

PREMAT, Silvina (2016). Las rutas literarias en el camino de la ficción porteña. Diario *La Nación* de Argentina. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1950772-las-rutas-literarias-en-el-camino-de-la-ficcion-portena>

REKAWEK, Jolanta (2015). Acerca del escribir en Vila Matas. Fuente original en revista *Quimera*. Recuperado de:

<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrrekawekj1.html>

SADOWSKA-GUILLON, Irène (1989). Le théâtre subversif de Witold Gombrowicz. Artículo preservado y difundido por Érudit, consorcio interuniversitario de la Universidad de Montreal y de Quebec. Recuperado de:

<http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1070368/26724ac.pdf>

SÁNCHEZ, José y PIEDRAS, Pedro (2011) A propósito de Walter Benjamin: Nueva traducción y guía de lectura de las Tesis de Filosofía de la Historia. *Duererías. Analecta Philosophiae*, Revista de Filosofía, 2ª época, nº 2. Recuperado de:

http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf

SOTO, Moira (2017). Alfredo Martin un notable adaptador. De diario *La Nación*. Recuperado de:

<http://www.lanacion.com.ar/1989806-alfredo-martin-un-notable-adaptador>

VILA MATAS, Enrique (2001). Estropear el juego. Diario *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006562365_850215.html

VILA MATAS, Enrique (2002). La pornografía según Gombrowicz. De *Revista de Libros*. Recuperado de: <http://www.revistadelibros.com/articulos/pornografia-novela-de-witold-gombrowicz>

VILA MATAS, Enrique (2004). En seis horas y cuarto: Witold Gombrowicz (1904-1969). De Revista digital *Letras Libres*. Recuperado de:

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-seis-horas-y-cuarto-witold-gombrowicz-1904-1969>

VILA MATAS, Enrique (2008). Y Pasavento ya no estaba. De la web del escritor:

http://www.enriquevilamatas.com/obra/1_ypasaventoyanoestaba.html

VILA MATAS, Enrique (2016). Gombrowicz permanece. Diario *El País*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/03/actualidad/1475510046_288906.html

YACCAR, María Daniela (2011). Variaciones sobre la inmadurez. Diario *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-21444-2011-04-19.html>

ZABOKLICKA, Bozena (2007). Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor. Revista Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/ESLC0707110031A/30249>

RECORTES DE PRENSA, ARCHIVOS DE HEMEROTECA DE LA BNF:

Yvonne, princesse de Bourgogne [Espectáculo] (1965) / puesta en escena de Jorge Lavelli; drama de Witold Gombrowicz; traducción en lengua francesa de K. A. Jelenski y Geneviève Serreau; espectáculo en el Théâtre de Bourgogne el 1965-09-29
Noticias aparecidas en: *Une semaine de Paris*, n° 984, 29.9-5.10.1965. - T. B. *Informations*, n° 13, janvier 1966. - *Figaro*

Opérette [Espectáculo] (1970) / puesta en escena de Jacques Rosner; pieza en tres actos de Witold Gombrowicz; adaptación de Constantin Jelenski y Geneviève Serreau; en el Théâtre national.
Noticias aparecidas en: *Figaro*. - n° 126, octubre 1969. - n° 128, diciembre 1969; n° 129, enero 1970, n° 130, febrero 1970

Yvonne, princesse de Bourgogne [Espectáculo] (1974) / puesta en escena de Bruno Boëglin; pieza de Witold Gombrowicz; traducción de K. A. Jelenski et Geneviève Serreau; espectáculo de Compagnie de la Mouche
Noticias aparecidas en: *Lyon-Poche*, 141, 173, 176, 178 - *Résonance*, 82, 113, 115-
Information du Spectacle, 108
Résonance, n° 60, n° 77. - *Lyon-Poche*, n° 116, n° 128, n° 129, n° 131, n° 132 - *Le Figaro*, 25/26.5.74

Yvonne [Espectáculo] (1974): creación colectiva / puesta en escena de Michel Massé; espectáculo de *4 litres 12*; adaptación de *Yvonne princesse de Bourgogne* de W. Gombrowicz.
En París, en el Théâtre des 2 Portes, 1974-11-12
Noticias aparecidas en: *Feuillet-cal.* [6e Cycle]. - SPP 340 [placard]. - *Parispoche*, 1, 3

MATERIAL MULTIMEDIA Y FILMOGRAFÍA:

Alberto Fischerman, *Gombrowicz o la seducción*

<https://www.youtube.com/watch?v=TNjOYMprwRU>

Ricardo Franco, *Después de tantos años*

<https://www.youtube.com/watch?v=Uf22isYbJag&list=PL3mmbyg9mXM83yFwDHoC0NQdDjaWWf5Bh>

Alejandro Genes Radawski, *Ferdydurke*

https://www.youtube.com/watch?v=yo8_HY1-F3E

Paula Kleiman, *El Witoldo*

<https://vimeo.com/157322940>

Alfredo Martin, *Detrás de la forma*

<https://www.youtube.com/watch?v=qgELCIC3shI>

Jonathan Nossiter, *Signs and wonders* (sin enlace disponible)

Nicolas Philibert, *La moindre des choses*

<https://www.youtube.com/watch?v=6OBHF0GyMWY>

Jerzy Skolimowski, *Ferdydurke*

<http://www.cda.pl/video/622619af>

Hito Steyerl

https://www.youtube.com/watch?v=kKAKgrZZ_ww

Maciej Wojtyszko, *Ferdydurke*

https://www.youtube.com/watch?v=2q-6ETF_eiY

Alberto Yaccellini, *Gombrowicz, la Argentina y yo*

<https://www.youtube.com/watch?v=fHRRw62ZLiQ>

Andrzej Zulawski, *Kosmos* (sin enlace disponible)

ANEXOS

Cronología

- 1904._Nace el 4 de agosto de 1904 en Maloszyce, al sur de Varsovia. Su padre, Jan Onufry y su madre Antonina Kotkowska.
- 1906._ Dejan Maloszyce y van a la propiedad del abuelo Kotkowski.
- 1910._Inicia estudios con tutores, aprende francés.
- 1914._La guerra lo impresiona. Maloszyce se encuentra en el frente germano-ruso.
- 1915._Se instala con su familia en Varsovia.
- 1916._Ingresa en el Instituto San Estanislao de Kotska.
- 1920._Escribe su primera obra, basada en historias familiares.
- 1922._Termina el bachillerato con las notas más bajas en matemáticas y notas altas en redacción y lenguas.
- 1923._Se matricula en la facultad de Derecho de Varsovia.
- 1926._Estancia en Zakopane donde escribe su primera novela. Obtiene la licenciatura de Derecho. Estancia de un año en París, se inscribe en el Instituto de Altos Estudios Internacionales. Descuida sus estudios.
- 1927._Se dirige al sur de Francia, zona de los Pirineos. Vive una vida disoluta. Tras pasar seis meses vuelve con su familia en Varsovia.
- 1928._Inicia una estancia en el Tribunal de Varsovia para prepararse a ejercer la abogacía. Comienza a escribir relatos.
- 1933._Aparición de sus relatos reunidos bajo el título de *Memorias del tiempo de la inmadurez*.
- 1934._Abandona los estudios de derecho. Acude a las tertulias del café Ziemianska. Comienza a escribir *Yvonne, princesa de Borgoña* y dos relatos cortos que formarán parte de *Ferdydurke* (Filifor y Philimor).
- 1935._Muere su padre. Publicación de *Yvonne, princesa de Borgoña* en la revista Skamander. No tiene gran repercusión ni en la crítica ni es representada. Comienza *Ferdydurke*, colabora como crítico en algunos periódicos, pero de forma contenida, sin destacar sus verdaderas opiniones y personalidad.
- 1937._Aparición de *Ferdydurke* bajo ediciones Roj de Varsovia. Publica por partes *Los hechizados*, pero bajo seudónimo.
- 1938._Viaje a Italia. Estancia en los Tatras.

- 1939._Viaja a bordo del barco Chroby que sale a Buenos Aires. Ocupada Polonia su estancia se prolongaría durante veinticuatro años.
- 1941._Decide quedarse en Buenos Aires. Colabora bajo seudónimos en distintos periódicos. Frecuenta el café Rex.
- 1944._Comienza a escribir *La boda*. También escribe el cuento *El banquete*.
- 1947._Aparición en español de *La boda* en ediciones Eam. Comienza su novela *Transatlántico*. Escribe el cuento *El rata*. Entra a trabajar en la Banca Polaca.
- 1948._Sigue escribiendo *Transatlántico* en su trabajo de secretario de dirección en la Banca Polaca.
- 1950._Contacto con la revista de emigrados de París: *Kultura*. Aquí publica fragmentos de *Transatlántico*.
- 1952._Publicación de un volumen integral de *Transatlántico* y *La boda*, en polaco y en una edición de *Kultura* de París.
- 1953._Publica por fascículos su *Diario* en *Kultura*. Seguirá con esta vía de publicación hasta su muerte.
- 1955._Deja la banca Polaca. Trabaja en su obra *La seducción* y comienza *Opereta*.
- 1957._Se editan todas sus obras en polonia, excepto el *Diario*. Yvonne es representada en Cracovia. Empieza a disfrutar de cierta fama, la repercusión de sus obras es fuerte.
- 1958._Éxito de *Ferdydurke* en París, ediciones en Francia y Europa. Empieza a ser traducido a diferentes lenguas. Pero el gobierno polaco lo prohíbe de nuevo. Estancia en Tandil, crisis de asma.
- 1959._Muerte de su madre en Polonia.
- 1961._Muerte de su hermana en Polonia. Gana por primera vez un premio literario. Comienza su novela *Cosmos*. Viaja a Uruguay.
- 1962._Aparición de *La seducción* en francés, *Lettres Nouvelles*, Julliard. Primera edición de su *Diario*, segundo volumen, en polaco, ediciones *Kultura*, París.
- 1963._Invitación para Berlín, por la Fundación Ford. Abandona Argentina, partiendo hacia Europa en el barco Federico. Tiene una estancia de un mes en París y luego continúa hacia Berlín.

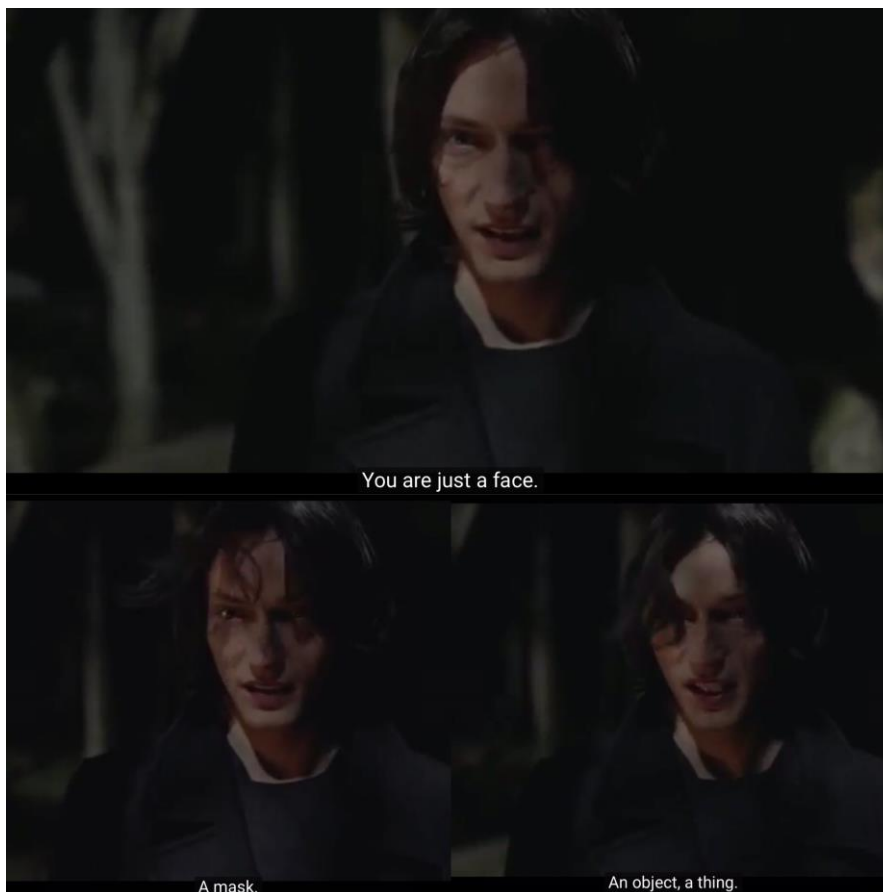
- 1964._Estreno de *La boda* en Europa, puesta en escena de Jorge Lavelli. Crisis de asma. Estancia de cuatro meses en París. Conoce a Marie Rita Labrosse. Residen en Vence. Termina *Cosmos*.
- 1965._Estancia de un mes en Italia en casa de unos amigos. Aparición de *Cosmos* en Polaco, ediciones Kultura, París. Escribe la segunda versión de *Opereta*.
- 1966._Aparición de *Cosmos* en francés, ediciones Julliard. Termina *Opereta*. Aparición del tercer volumen del *Diario*, *Opereta* en polaco. Ediciones Kultura, París.
- 1967._Premio Internacional de Literatura (Formentor) por *Cosmos*.
- 1968._Aparición de *Conversaciones de Dominique de Roux con Witold Gombrowicz* editorial Pierre Belfond, París. Crisis cardíaca, infarto. Se casa con Marie Rita Labrosse.
- 1969._Muere de una insuficiencia respiratoria y un infarto durante el sueño.

Fotogramas

Kosmos, Andrzej Zulawski



Estas imágenes corresponden a la película de Zulawski, basada en *Cosmos*, la novela de Gombrowicz. Son fotogramas significativos de la forma en que se pueden plasmar ciertos símbolos en formato cinematográfico. Las imágenes en la película se suceden a una velocidad que no se deleita con la imagen, en este caso, de la tetera; así que es preciso tener en cuenta cómo funciona como elemento de repetición. El director crea una atmósfera de mensajes subliminales. Hemos rescatado estas secuencias, también, por el apartado donde relacionábamos el símbolo de la tetera con un tinte erótico en el *Ulises* de James Joyce.



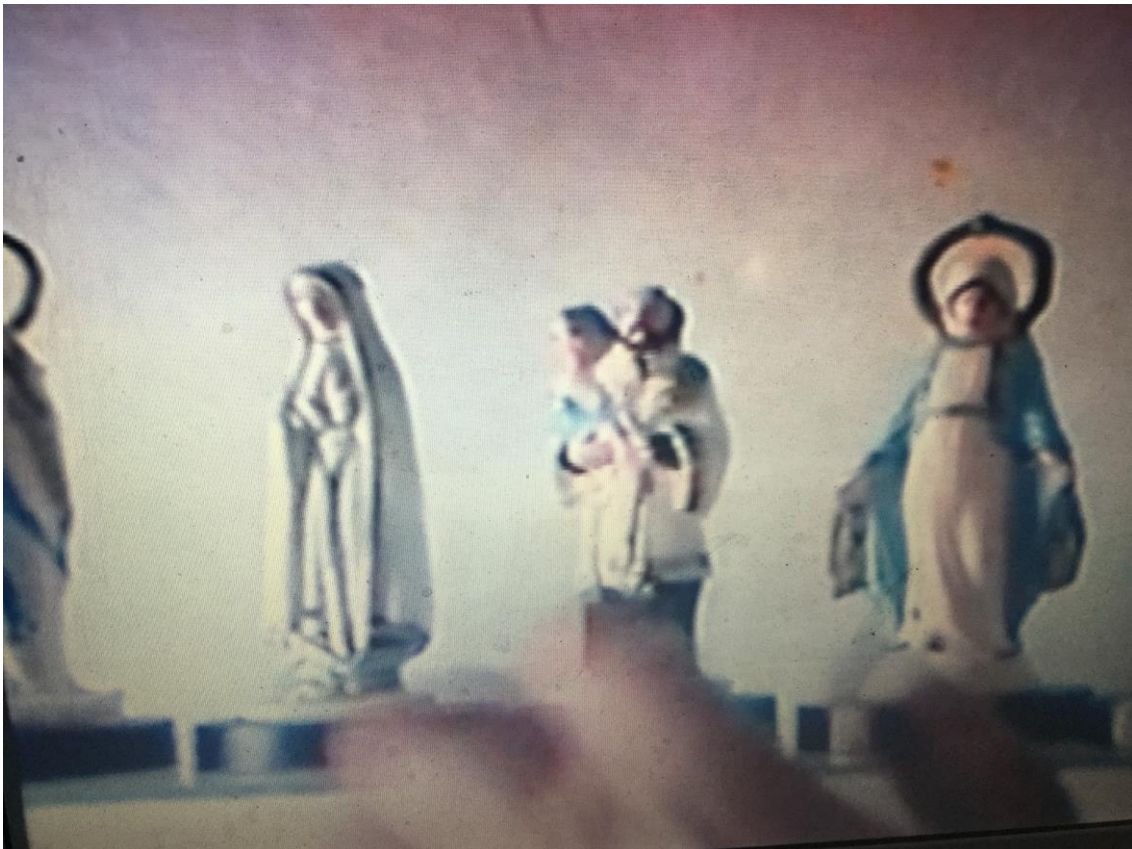
En esta imagen vemos al personaje de Witold evocar una de sus obsesiones en el bosque, momento clímax de la obra. Las máscaras y las caras, la cara debajo de otra cara. El dramatismo es necesario, sirve para desvelar la agonía a la que llega tras ser perseguido por una avalancha de objetos que adquieren autonomía.

Gombrowicz o la seducción, Alberto Fischerman



Esta película que data de 1986 representó a Argentina en el Festival de Rotterdam. Se la considera un «espiritismo cinematográfico» ya que está configurada como una congregación de amigos en una ceremonia para el ausente, así Gombrowicz vendría a ser el fantasma y los discípulos participarían en un último juego. Por eso muchas escenas estarían ambientadas en la oscuridad con sólo los amigos reunidos evocando al maestro.

En las imágenes vemos la escena mencionada en el apartado de filmografía argentina, esta escena puede ejemplificar el carácter místico-cómico de la película, mostrándonos un «pobre San Cayetano» sin cuello y con la cabeza reducida.



Ferdydurke, adaptaciones 1985 y 1991



Estos son fotogramas de la adaptación de *Ferdydurke* para Teatro Televisión polaca, con fecha de 1985. El film es en blanco y negro y la ambientación es bastante sencilla, con predominio de espacios vacíos al inicio, intentando lograr esa atmósfera de sueño, los monólogos del protagonista mirando a la cámara son una constante a lo largo de toda la película. Las secuencias que hemos escogido son la del encuentro con la

colegiala y en clase con los compañeros. Nótese la diferencia con el *Ferdydurke* de Skolimowski que señalamos a continuación, data de 1991 y es a colores, con realizaciones en exterior y más realista, de una realización más compleja. La escena que adjuntamos es la de nuestro protagonista con la colegiala sentados a la mesa e intercambiando miradas. Como dato curioso es que el título que se le dio a este *Ferdydurke* es una homofonía del nombre original, *30 door key*.



Pornografía de Jan Jakub Kolski



Esta película es una coproducción polaco francesa, con guión de Luc Bondy, Gérard Brach y Jan Jakub Kolski, el director, quien se inspiró en la novela homónima de Gombrowicz. Data de 2003 y en el Festival de Venecia fue nominada al León de Oro. En estos fotogramas podemos ver cómo ambientan el teatrillo del jardín, espacio en el

que van a espiar a sus jóvenes representando; y el momento en el que Fryderyk y Witold juntan a los dos muchachos, viéndose presas de una euforia por conectar juventud con juventud: aquí podemos ver cómo llevan a la chica de la mano y luego se enfocará al mancebo en sus labores de campo, salvaje y fuerte y un poco torpe. Pisarán al gusano juntos. Juego entre dos jóvenes, como el fotograma que hemos recogido de *Trans-Atlántico*, es una simbología gombrowicziana que funciona como potenciador de la inmadurez.



Historia de Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna)



La desnudez y la guerra, en *Historia* para Teatro Televisión de 1999. En las imágenes se puede ver el uso del color para acentuar el dramatismo con el predominio de la oscuridad en negro para las escenas más amargas.

Kosmos de Eugeniusz Korin



Kosmos de Eugeniusz Korin en 1988 es el primer film de esta adaptación para Teatro Televisión. Fue rodada casi en su totalidad al aire libre y sus actores provenían del ámbito teatral. En la segunda imagen tenemos a Witold en su epifanía con León en el bosque y en la primera confrontándose con el gorrión, el cual es un símbolo principal en la obra, el gorrión por la voz, las bocas de Lena y Katasia, la forma hablar de León, con un lenguaje creado por él, etc... todos los demás motivos pueden estar contenidos en el gorrión y su ahorcamiento es la imposibilidad de hallar un concierto en medio de todo este caos que es el origen de las palabras, caos que va de la mano del cosmos.

El Matrimonio de Jerzy Jarocki



Estos son fotogramas de la versión que hizo Teatro Televisión polaca en 1992 de acuerdo a la puesta en escena de Jerzy Jarocki de 1991, anteriormente comentada. Podemos apreciar esa atmósfera de vacío, que se presta para plasmar bien las escenas oníricas. El resultado final es una mezcla de comedia por momentos (como la escena en la que dan todos saltos adelante y atrás mientras Majka se descubre el batín y lo abre y cierra juguetonamente) y seriedad y drama agudizado por un escenario austero y decolorido que nos da la impresión de estar en el teatro, sin escenas exteriores ni

decorados ultra realistas o detallistas. El final, abierto, nos deja una aparición fantasmal y un retorno al inicio del sueño.



Trans-Atlántico de Mijolaj Grabowski



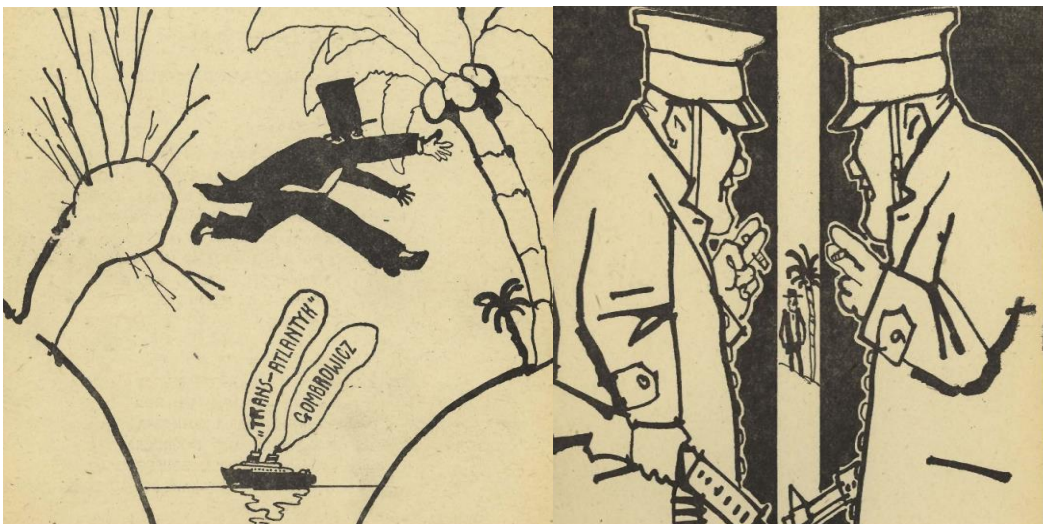
La versión teatral de esta adaptación de Grabowski fue de 1981 y la versión para Teatro Televisión de 1990. Era toda una polémica en la época, sobre todo por el personaje del homosexual Gonzalo. Pero incluso hasta 2007 (con motivo de una reposición en la televisión) encontramos noticias como la de *Informacja wlasna* que aseguran que el ex ministro de Educación aseguraba que el film promovía la pederastia.

La adaptación teatral de Grabowski en 1981 significaba la primera vez que se llevaba a escena esta obra. Había sufrido muchos años de censura, marginada por su supuesta anti polonidad. La forma en la que Grabowski adaptó la obra fue calificada muy favorablemente, ya que en lugar de ofrecer una especie de teatro trivial, simplificado y con mucho diálogo, él no intentó encontrar equivalentes de la prosa de Gombrowicz en el teatro, sino que hizo suyo el texto, la adaptación daba la impresión de que hubiera sido escrito el texto sólo para el escenario.

Arriba, fotograma de la versión de 1991 y a continuación, la de 1981.



Imágenes del dossier de 1981:



Testimonios

Entrevista a Jorge Lavelli por María Elena Blay para *Episkenion* n°2

Esta entrevista se concibió gracias a la ayuda de Rita Gombrowicz. La doctoranda que redacta estas líneas, y cuyo tema central de tesis es el teatro de Witold Gombrowicz, tuvo la oportunidad de reunirse en París con la viuda del escritor polaco, quien le recomendó acudir a Jorge Lavelli, director importantísimo y figura clave para las investigaciones en torno al teatro gombrowicziano. Lavelli fue el principal impulsor del teatro de Gombrowicz y el responsable de su popularidad en Europa, ya que fue el pionero, así que nadie mejor que él para ilustrarnos sobre sus obras y la potencialidad teatral que radica en ellas.

Jorge Lavelli, director nacido en Buenos Aires (Argentina) y afincado en París ha sido director fundador del teatro nacional de la Colina en París entre 1987 y 1996. Podría decirse que la puesta en escena de *El Matrimonio* supone para Lavelli un logro importante en su carrera, ya que es la que le hizo conocido en Europa y por la que ganaría el gran premio en el concurso nacional de jóvenes compañías.

Nos entrevistamos con él a mediados de julio en París, en su casa, un día muy caluroso que hará que el director ponga en marcha todo su arsenal de ventiladores. La conversación tendrá dos partes, una que ha quedado inédita para siempre y la otra parte que reproduciremos aquí, y que tuvo lugar tras el visionado de esta grabación del año 65, que verán juntos, entrevistadora y entrevistado, con el texto original en mano. Lavelli verá por primera vez este documento histórico en el momento de esta entrevista, ya que obtuvo poco antes el material al haber regresado a finales de mayo de una celebración en homenaje a Gombrowicz que organizaron en el Museo Gombrowicz en la ciudad polaca de Wsol.

Hablarán de esta pieza de Gombrowicz, del autor en sí, del tipo de teatralidad que considera más atrayente nuestro director, de los rasgos principales que considera él que debe tener cualquier propuesta de teatro. Así mismo, dará un repaso por el teatro del absurdo y llegará hasta Lorca.

Jorge Lavelli nos adelantará que el próximo año montará *Idomeneo* de Mozart en el Colón de Buenos Aires y que muy pronto recomenzará la escritura de un libreto de

ópera sobre una obra de Copi que será montada en 2015 y que el autor asegura con sus propias palabras que será «extremadamente apasionante».

Contexto: tras el visionado de la obra teatral *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz, grabación del año 65.

-¿Qué impresión tiene de ver esta representación al cabo de 48 años?

Creo que a pesar de todo el problema y de los cambios, que son importantes, queda esa estructura musical ritual de la representación que por momentos toma animación y que por momentos se hace con un sentimiento fúnebre que pasa por muchos estados, pero siempre de acuerdo a una distancia con relación a una simple evocación; es una evocación a través del recuerdo, del recorrido de una vida visto desde momentos diferentes de esa vida y estructurado siempre en una manera musical, en una organización que escapa a la proyección naturalista del teatro, se inscribe más en el orden ritual y por momentos da la impresión de que es una ópera hablada. Como resultado la gente llegó a hacer un trabajo que tenía un sentido general orgánico. Porque la obra planteaba muchísimos problemas a los intérpretes y les era muy difícil salir de una situación a otra. Y el tema esencial de esta obra, yo diría que es la mirada y es así que la forma de ver articula las situaciones: tocar a alguien y transmitirle al tocarle una especie de fuerza o de violencia que permita que la situación se hinche, como dice el autor, se *gonfle* y luego se *dégonfle*. Como sucede en la vida, es una forma muy atractiva de construir una obra de teatro, para mí.

En suma, no está tan mal, es un documento que tiene su valor histórico, desgraciadamente no hay equivalente sobre la escena. Por eso se habló mucho sobre esta obra, y se escribió mucho sobre ella; también era la época en que Brecht estaba imponiendo su personalidad como autor. Que podría ser visto también con una distancia expresiva, no todas sus obras, pero algunas de ellas, porque Brecht en Francia fue bastante desastroso, era una cosa aburrida, se distanciaba uno porque no pasaba nada. Brecht nunca estuvo contra la emoción, en cambio lo que se veía en escena estaba tan fuera de todo sentimiento que era como un cálculo matemático. Para mí, las obras que yo he visto, en francés, creaban más bien una incógnita, porque no se sabía qué quería

decir el autor. Gombrowicz no es Brecht, y no tiene la misma consciencia política de Brecht, no se puede comparar, pero tiene al mismo tiempo por la intuición dramática, tiene la intuición de una dramaturgia de contraste, es evidente, y el tratamiento de las escenas por tema, que da la impresión de estar en el mismo punto, pero las cosas están evolucionando y que hay algo que no se dice que puede ser inquietante o inesperado y que puede suceder y no estamos en la verdadera celebración, sino en la idea de celebración. Me parece un teatro con un aporte extraordinario.

-Porque la anécdota pasa a un segundo plano

Efectivamente, estamos contando la historia del mundo con esta obra.

Las cosas toman una importancia con el tiempo, yo creo que Gombrowicz va a tener una época, que nadie pensará en Gombrowicz durante un tiempo, pero que va a volver, va a renacer, como ha pasado en otros países con otros autores también, porque tiene una estructura que reúne ideas de gente audaz, ideas de gente que comprende el teatro por dentro, y por intuición, no por deducción intelectual. Esas cosas tienen un peso porque son portadoras de emoción a mi juicio, y no de aburrimiento, por eso es que de repente te sacuden, te procuran una emoción y te sacuden, te hacen pensar en el fondo de las cosas sin que te lo hayas propuesto.

Se parece mucho a la Europa de hoy, la Europa de la pre-guerra. Como Shakespeare hablaba de su época, esto tiene una relación muy íntima y es muy curioso, muy atractivo que sea atemporal.

Yo considero atractivo que sea atemporal. Que se hable de la guerra, del poder, porque es la manera de ver la evolución del mundo, yo creo, y no estar sometido a lo que podrían ser los actos de la historia, una liberación de eso, y una liberación del *esprit* directamente, algo que te permite a partir de lo que estás viendo construir una realidad, imaginar una realidad donde esas situaciones se están inscribiendo o que están próximas a inscribirse. Me parece que tiene una gran vitalidad, un aporte vital muy atractivo. Es teatro teatro, cargado de teatralidad.

-El Matrimonio se ha representado muy poco. En cambio Yvonne sí.

Sí, Yvonne sí. *El Matrimonio* plantea muchos problemas. Cuando hice la obra por primera vez en el teatro Recamier, había mucha gente intrigada y que discutía a muerte

por la obra, seguía discutiendo en la rue Recamier. Vinieron al teatro un filósofo con todo su equipo, era una clase que comprendía preocupación y filosofía y también literatura y política social; el director de ese curso, Lucien Goldmann, que era director de altos estudios en la Sorbona, era un tipo entusiasta que a través de la puesta explicaba que en la obra estaban implícitos acontecimientos de los soviéticos. Le había dado una interpretación un poco brechtiana. Esa idea a Gombrowicz no le había parecido nada interesante. Pero Goldmann decía que aunque no tuviera nada que ver, tenía que ver. Incluso para lo que no estaba escrito, para lo que estaba mostrado en la puesta en escena, no daba una significación poética o simbólica, sino más bien política. Había muchas cosas que los alumnos mismos le planteaban a él en el curso y que cuando se hacían reuniones en las que él intervenía tenía otro tipo de respuestas y eso es lo que yo considero que es lo ideal del teatro, que a partir de una historia abierta cualquier autor se apropia de la historia y la condiciona, la puede reestructurar a su manera. Y eso a mi me parece el teatro de verdad.

-Antes ha dicho una frase: La visión de una pieza es como un caleidoscopio de situaciones.

Uno puede escoger lo que le conviene, lo que lo sacude, le interroga y ahí la obra continúa a vivir así, en la memoria de los que la vieron.

-¿Es legítimo hablar de absurdo si nos referimos a Gombrowicz?

Como era la misma época, vivieron la misma guerra, digamos, y decir «absurdo» que era la invención de un crítico inglés, que a todo el mundo le gustó, empezaron a decir «teatro del absurdo». Y a Gombrowicz lo situaban entre Beckett y Ionesco. Pero él dijo que no conocía el teatro de Ionesco... difícil decirlo, porque no hacía falta verlo, estaba ahí en el hecho de que existan cosas insólitas o inesperadas o obsesionales; el teatro de Ionesco es directamente obsesional, lo que ocurre en su teatro, la multiplicación de las sillas, para un discurso de un tipo que no hace más que gesticular o la idea de los champiñones que van creciendo, tienen mil interpretaciones. Ese tipo de cosas en Gombrowicz no hay, pero él tiene más relación con la vida. En *Pornografía* hay un malestar, que cada uno tiene de perverso o podría tener, esa provocación con los jóvenes, que tenían que ponerlos en escena, eso sí tiene un carácter pornográfico,

porque es abusivo. Esos personajes que están provocando o mirando, completando una imagen o escena teatral que es la de los jóvenes. Es cinematográfico pero también teatral.

-Pero mundialmente y en España en particular los autores del absurdo son mucho más populares que Gombrowicz

Esa cosa de la cultura francesa que tiene enseguida una promoción, lo que es francés pasa como una vitrina, una proyección. Hay que decir que Ionesco hizo todo su teatro acá. Cuando se hizo la pieza del *Mariage* era el 65, pero Gombrowicz ya había hecho otras obras importantes, nadie podía decir que no conocía a Ionesco, si no conocían su teatro, lo inventaban. Y lo del Beckett fue el 52, antes de Gombrowicz, con *Esperando a Godot* fue el mundo entero que reaccionó. Eso colmó muchos espíritus inquietos para dar un sentido a lo que no encontraban. Yo considero que Gombrowicz es mucho más interesante porque es mucho más sanguíneo, mucho menos racional, el teatro de Gombrowicz tiene una locura, hay siempre un vértigo, la manera de contar la historia, en *Opereta*, es como una caricatura del mundo, y luego la exaltación final, todo eso tiene una chispa contemporánea. Me parece que hay mucho sentido y en Beckett... yo no soy muy beckettiano, es el autor de una idea para mí. En cada obra tiene una idea. Me preguntaban esto en un seminario, yo dije que Copi, que yo conozco muy bien su teatro, tenía más ideas dramáticas que Beckett. Porque había una imaginación desbordante que no tiene fronteras. Beckett tiene un clasicismo y deja cosas oscuras que pueden ser aclaradas por una deducción intelectual pero que escénicamente... ¿por qué el tipo que va con el perro luego cambia? Pero lo que tiene Beckett es que tiene una teatralidad fantástica. En ningún momento puede decir que se está aburriendo y además tiene humor.

-Sin embargo Beckett ganó el Nobel frente a Gombrowicz

En el terreno de la celebridad, mucha gente sufrió, Valle Inclán por ejemplo también fue una víctima en ese sentido.

En literatura, se dan situaciones muy curiosas con respecto a la celebridad. Lorca por ejemplo fue una super vedette, y no había llegado a su madurez como poeta, dada su pronta partida. Pero cuando escribió *Poeta en Nueva York* era una super star.

El estilo inigualable de *El Público*, por ejemplo, es una obra fantástica para estudiar. Yo la monté para inaugurar el teatro de la Colina. Lorca en todos los dominios del teatro era una persona que tenía el sentido de la teatralidad, y no hablaba por nada, tenía significación teatral, social, política, hablaba de su homosexualidad, etc. Él iba siempre con *El Público* en la mano, la tuvo cuatro años en la mano, y le decían que no hacía falta que hiciera cosas así, donde había alguien que estrangulaba un niño, que no se veía clara la sexualidad ahí... provocaba un miedo terrible. Estaba siendo audaz, se estaba exponiendo en todo lo que había ganado. Habitualmente un autor llega ahí y luego se conforma con sus laureles. En cambio éste se cuestionó su estilo, porque *El Público* no tiene nada que ver con sus obras anteriores, es algo poético pero intrigante, por eso no terminaba de definirla, una pieza a mi juicio una obra genial, de las más geniales que yo conozco en el teatro.

Estuvimos encantados de entrevistar a Jorge Lavelli; todo un lujo gozar de su hospitalidad, su disposición a hablar sobre el autor que le propusimos y la fuerza de su discurso, orientador y a la vez único, como es el que parte de una vivencia teatral asentada, que sienta cátedra.

Entrevista a Juan Trzenko

Yvonne princesa de Borgoña fue llevada a escena en la sala Andamio 90 (donde ya habían tenido lugar otras piezas de Gombrowicz en los últimos años, como las adaptaciones de Alfredo Martín de las que hablamos en el apartado argentino del presente trabajo). La dirección en este caso estuvo a cargo de Roberto Monzo, quien utilizaría la versión de Jorge Lavelli y Roberto Daniel Scheuer. Esta obra tuvo gran acogida y muchos seguidores en sus páginas de redes sociales; de hecho, la representación se extendió desde septiembre hasta noviembre, así que se torna justo un reconocimiento. Lo que llama la atención en un primer momento es la idea de que un actor masculino travestido sea el encargado de performar a Yvonne, lo cual resulta un acierto para quienes pudieron ver la obra. En el diario *La Nación*, de Argentina, se podría leer esta crítica favorable a los actores (9 de septiembre 2016):

Juan Marcelo Duarte es quien se pone en la piel de este príncipe Felipe que lidera a un auténtico grupo de «civilizados» nobles que, en realidad, son una horda de salvajes. Actor hábil, con un gran manejo físico y vocal es el mediocampista necesario para organizar un juego interpretativo tan vertiginoso como preciso. En la misma línea de excelencia, Juan Trzenko y Rosana López, como los reyes, tienen escenas de mucho peso en la que hasta reciben aplausos espontáneos de la platea.

-¿Cómo se les ocurrió llevar a Yvonne a escena, por qué Gombrowicz y por qué esa obra?

El director, Roberto Monzo, es un enamorado de Gombrowicz, de su obra, y él fue quien me propuso este trabajo. Al empezar a leer el material, en principio nos pareció muy gracioso, pero a la vez de una crueldad extrema, nos dimos cuenta de la profundidad, del mensaje que quería dar el autor, fue un trabajo muy difícil, nos llevó siete meses de trabajo intenso. Mi rol era el del rey, un personaje que de un noble superficial, lascivo, misógino, se va transformando en un monstruo asesino.

-¿Gombrowicz es un autor de moda en Argentina? ¿Les parece que necesita aún de más promoción?

En el ámbito teatral del teatro alternativo Gombrowicz es muy apreciado, ha representado muchas veces con suerte dispar, en nuestro caso fue elogiado por la prensa y el público. Y sí, creo que debería tener más difusión su obra, aunque en todas las escuelas de teatro de Buenos Aires nunca falta una escena de *Yvonne* para trabajar.

-¿Qué tipo de Yvonne representaron (por lo que he visto de representaciones hay muchos tipos de Yvonne)? ¿Consideran que el mensaje sigue siendo de actualidad?

En esta puesta Yvonne la interpretó un hombre travestido, un guiño que el director quiso darle a esta historia de la discriminación, pero como lo discutíamos en el proceso, podría haber sido judía, negra, musulmana...

El mensaje lo entendimos como muy actual, la irrupción de alguien diferente en cualquier ámbito genera, primero, sorpresa, luego molestia y por fin aparece la discriminación, como en este caso a veces de una crueldad extrema, intolerancia absoluta.

-También he visto la página del Facebook de la puesta en escena que hicieron en noviembre y me parece que fue un éxito, no sé si lo perciben así también por allá.



Fue un éxito, sobre todo te diría porque el gran público no conoce a Gombrowicz y salían del espectáculo diciendo: me reí mucho, pero qué dura es. Otros decían: no sé de qué me reí.

Entrevista a Paula Kleiman

-¿De qué año es? Quisiera saber también la importancia que tiene para usted esta filmación

El documental lo hice en el año 93, así que el que me contacte una estudiante e interprete tan bien mi obra tantos años después me resulta increíble y super conmovedor.

-¿Cómo surgió la idea, qué tipo de cercanía tenía con Witold Gombrowicz y cómo se decidió a hacer este film?

Yo había conocido a Witold porque mi padre tenía el *Ferdydurke* en casa y quedé completamente enganchada. Cuando me gusta un autor suelo leerme todo lo que encuentro sobre él y así hice con Witold Gombrowicz.

La anécdota es muy curiosa ya que yo con 20 años me vestía de una manera muy llamativa. El día que fui a la librería a comprar el siguiente libro, justo estaba ahí uno de los «jóvenes de Tandil» unos amigos que se hicieron célebres cuando Gombrowicz se hizo famoso. Era Mariano Betelú, que sale en la película, y creo que en ninguna más, porque murió un tiempo después de haber realizado la peli.

-He visto que participan varios amigos de Gombrowicz, cómo fue contactarlos y luego darle forma a estas participaciones en el film.

El librero conocía a Mariano Betelú y le dice: «Mira esa chica de medias rojas está preguntando por Gombrowicz». Fue así como viene y se presenta y empieza esta aventura que me llevó a conocer a muchos expertos y amigos y a realizar esta película sin ninguna ayuda económica, todo prestado y de amigos. Creo que Gombrowicz genera en los que nos gusta un cierto fanatismo y me ha pasado que encontrar fans suyos es algo raro, así que se celebra, y a muchos les pasa lo mismo. Por eso no fue nada difícil contactar con todas las personas que contacté y que me ayudaran, aparte que fue Betelú el que me pasó todos los contactos. De hecho, en la escena de la librería aparece German García, un psicoanalista bastante famoso y experto que lo llaman a todos los congresos sobre el tema, y vino a actuar aunque sabía que no iba a salir ninguna entrevista con él.

-Me resulta muy curiosa la forma en que se mezclan realidad y ficción, en la primera parte, que dura la mayor parte de la filmación, es una realidad novelada, digamos, se crea una historia y los personajes no se representan a sí mismos, los personajes amigos de Gombrowicz, como el caso de Russovich, tienen otros papeles. Esto recuerda al mismo Gombrowicz, que gustaba de representar papeles. Con respecto al protagonista, ¿Cómo lo situaríamos? ¿Sería el caso de un doble gombrowicziano? Se parece a ese tipo de personajes alter-ego del autor que a veces llega a una ciudad, o llega al campo, como en el caso de Cosmos...

Me parece también que integra distintos episodios que podrían relacionarse con varias de las obras de Gombrowicz, a manera de recopilatorio curioso y personal. Está el abordaje de los niños a la salida de la recepción del embajador como recuerdo de Ferdydurke, el episodio de la mesa que recuerda a Cosmos y el partido de tenis de los jóvenes que remite a Pornografía... por ejemplo. Quisiera saber si esa es la intención, dar una muestra de Gombrowicz como de abanico.

Las escenas con los entrevistados siempre terminan de una manera gombrowicziana, es el caso de Tirri cuando lo «orejean» o de Russovich que lo somete a ese examen raro. También en el caso de la señora.

Has acertado en todo, la idea era que el personaje era un investigador al que el espíritu de Gombrowicz va irrumpiendo y contagiando de su universo cada vez más, hasta que termina totalmente inmerso.

Como bien dices, el personaje que se encuentra y que lo lleva al campo es como el personaje de *Cosmos* pero también de otras situaciones donde hay un «otro» que obliga al protagonista a hacer cosas.

A mi me fascina mucho (en ese momento y aún hoy) ese extrañamiento con las relaciones, donde todos los personajes son forzados por los otros a actitudes y acciones extrañas y que la voluntad siempre está atravesada por el otro y por las «máscaras» que cada uno lleva.

Esto me ha influenciado mucho y creo que me ha aportado una manera de poder estar en muchos espacios diferentes sin necesidad de identificarme totalmente con lo que allí pasa. Ser consciente de la propia máscara otorga una especie de libertad de acción.

También me ha dejado una desconfianza por las personas que se toman demasiado en serio a sí mismas, y que tienen muy alta estima de su persona y de sus propias opiniones.

Como decías, cada escena está algo relacionada con otras escenas y momentos gombrowiczianos, aunque sea muy lejanamente. Es el caso de la chica con la que se pone a hablar y le pegan un tiro y luego la viejita la toca y sigue de largo. Esto no está en ningún libro pero para mí era la irrupción de lo inesperado y lo absurdo y algo que obliga al protagonista a cambiar su rumbo una y otra vez.

Los niños son la irrupción de la juventud, el almuerzo en el campo es sobre las apariencias y sobre la juventud como tesoro inalcanzable.

-¿Qué repercusión tuvo este mediotraje, por dónde se movió?

No tuvo mucha, me costó tanto hacerlo y terminarlo y me quedó tan raro que no lo presenté a festivales ni nada. Justo este año que lo subí a internet empezó a tener más repercusiones como esta conversación que tenemos o que lo van a colgar en la videoteca online del Congreso Gombrowicz.