

Destellos argentinos

En poco tiempo más, Editorial Actuel distribuirá en las librerías Gombrowicz: el estilo y la heráldica. En él, el psicoanalista y escritor Germán García propone un vívido acercamiento a las obras y artículos periodísticos del escritor polaco que tantos años estuvo radicado en este país, y cuyas reflexiones —según el ensayo de García— configuran una trama que envuelve también las palabras de Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, Ricardo Piglia y Carlos Gardel. El texto pertenece al capítulo final del libro.

■ POR GERMAN GARCIA ■

Hasta la mejor fiesta es un infierno cuando no se puede salir de ella.

Jan Kott¹

Para mí, una de las alegrías del teatro era el saludo de los actores después de la caída del telón: el drama concluye y la vida sigue. El infierno está excluido.

Jan Kott cuenta que en el invierno de 1943, en la Varsovia ocupada, fue invitado a una fiesta de toda la noche (fiestas así también se hacían en París durante la ocupación, puesto que no se podía circular durante la noche). Se baila *sin salida* en una novela que convierte a la Argentina es una isla europea, con una elegancia un poco anacrónica, separada del continente. Me refiero a *La invención de Morel*.



“Al rayar el alba —cuenta Jan Kott—, unos sonidos extraños llegaron hasta mí desde la habitación contigua. Abrí un poco la puerta y vi a dos jóvenes arrodillados uno frente al otro. Tocaban el suelo con la cabeza y después, al contar tres, la levantaban y se remedaban, gesticulando de la manera más siniestra. Era un duelo de muecas (...) Todas las caras estaban permitidas: íntimas y sexuales, profesionales y políticas, ideológicas e históricas. Caras de virgen, de homosexual y de recién casado, de patriota y de traidor, de conservador y de radical. La cara de Churchill y la cara de Hitler, y por último la cara del Padre, la cara del Rey y la cara de Dios (...) Uno de los jóvenes protagonistas de aquel duelo de muecas era Jerzy Andrzejewsky y el otro Czeslaw Milosz (...), los dos estaban contagiados por Gombrowicz. No sólo ellos dos.”

Entre nosotros, fuera de los juegos infantiles, es el truco lo que sirve de medio para el duelo de los gestos. Recuerdo la invención de la sorpresa, del asombro, de la impaciencia, que ocultaban el valor de mis naipes en partidas que duraban varias horas.

Más allá de este recuerdo... ¿qué decir de la *felicidad* de cualquier argentino que encuentra un rasgo extranjero y famoso en su rostro?

Es verdad que se trata de nosotros en esos extranjeros —Carlos Gardel, Julio Cortázar—, pero es también cierto que el matrimonio con Europa, como en las obras de teatro de Gombrowicz, nunca se consuma. Sarmiento, desafortado, afirmaba que España era la barbarie de América y que la Argentina era la cultura europea. Esta inversión carnavalesca de la geografía es acompañada —para bien, me parece— por la versión del *Fausto* que rescata, por la parodia y la risa, el valor positivo de la distancia.

El duelo de muecas de *Ferdydurke* —informa Jan

Germán García - Archivo Virtual

www.descartes.org.ar

Kott— tiene su fuente en Rabelais, al igual que esa anatomía que se construye mediante la conjunción/separación del culo y el rostro (lo que se oculta y lo que se exalta).

Jan Kott muestra también la fuente que Gombrowicz encuentra en el *Tartufo* de Molière y en *Las aves* de Aristófanes.

En lo que hace a Tartufo, Jan Kott dice que “un impostor perfecto es una contradicción viviente. Se ha transformado en su papel. Ya no tiene cara; la máscara es su cara. Tartufo es un falso santo. Pero el falso santo es el verdadero Tartufo: “Los dos hombres gruesos se arrodillan frente a frente y deforman sus caras con hábiles muecas. La mueca devota de Tartufo es respondida con la mueca aún más devota de Orgon, y ésta a su vez por la supermueca de Tartufo”. Lo mismo, sabemos, ocurre en *Ferdynurke*.

Tartufo es un muerto de hambre, Orgon un tirano fracasado, cada uno necesita la mueca del otro. Sin Tartufo, el padre Orgon —dice Jan Kott— no podría convertirse en el padre Ubú.

Gombrowicz, cercano a la *commedia dell'arte*, la farsa, Rabelais y Molière, inventa su universo teatral y puede incluir una parodia de Shakespeare (*Matrimonio*).

El poder en la Argentina también parodió la estructura del poder en Shakespeare, simbolizado por una rueda donde la posición más elevada es el comienzo del descenso que se realiza por el lado inverso al movimiento de ascenso. La sucesión se organiza por crímenes que hacen, necesariamente, variar la composición de la situación.²

No fue siempre así, en la Argentina de los 50 descrita por Gombrowicz “... se puede alborotar, armar jaleo, parrandear, porque no hay lógica ni responsabilidad, al país no le pasará nada, es tan grande... De modo que florecen la demagogia, la fraseología, el sonambulismo político, las ilusiones, las teorías, las fobias, las manías, las megalomanías, los caprichos y sobre todo la más normal y corriente *viveza* (¡a pillo, pillo y medio!); la vida fácil produce bonachonería, sentimentalismo, ingenuidad, falta de espíritu práctico, fragilidad: molicies en las que poco a poco uno se ahoga. Pero la sociedad amenazada por la molicie al sentir el peligro quiere defenderse: de ahí esa famosa viveza, esa pequeña picardía que ha de adaptarlos a la vida, acercarlos de nuevo a la realidad, salvarlos de la vergüenza, de la credulidad y de la ingenuidad” (*Diario 2*).

En ese teatro que es la Argentina para Witold Gombrowicz se revela la inconsistencia que se manifiesta en un personaje de *La invención de Morel* de Bioy Ca-

sares: “Quién no desconfiaría de una persona que dijera: *¿Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografía?*”.

Más que teatro, se trata de algo filmado, de una nueva clase... de fotografías, que sin embargo debe aceptar algo de los cuerpos: “He dejado correr agua, días y días, pero siempre tomo allí olor a pescado podrido (que sugiere las playas de la patria, con sus turbios de multitud de peces, vivos y muertos, saltando de las aguas e infectando vastísimas zonas de aire, mientras abrumados pobladores los entierran)” (*La invención de Morel*, pág. 27).

En esas vastísimas zonas de aire, donde se mezcla lo vivo y lo muerto, el grotesco ha sacado carta de ciudadanía: “Se han escrito volúmenes enteros sobre la psicología del sudamericano, a veces metafísicos, casi siempre demasiado profundos —el conocimiento del hombre o de la nación no siempre es un pez de



aguas profundas—, a veces condimentados con un sabroso misticismo de fabricación casera (por ejemplo, que en el silencio de un argentino se encuentra una verdad aún no descubierta)” (*Diario 2*).

Esos peces que saltan en la novela de Bioy Casares son, según Gombrowicz, de aguas superficiales. Y, sin embargo, posibilitan sabrosos misticismos caseros —¿Murena, Mallea, Martínez Estrada?— para continuar con un viejo juego, ya descrito en 1892 por Macedonio Fernández, al modo de una crónica teatral: “Estuvimos ayer en el hotel de Londres donde reside

actualmente el célebre cómico D. Fulado de Tal por Cual, que después de una carrera de triunfos obtenidos en todos los escenarios del Viejo Mundo ha llegado a esta Capital carecido de la más legítima fama (...) Nos manifestó que había abandonado la corte de S. M. el Emperador Chinesco (...) para conocer este país, del cual tantos elogios había escuchado...”³

En la actualidad nuestra televisión, convertida en un verdadero cementerio de elefantes —con algunos charquitos donde hacen sus gracias los pececitos de colores, diciendo cosas refuertes con sus boquitas—, deleita a nuestros viejos con la presencia de figuras que conocieron en la pantalla de la infancia, donde proyectaron turbaciones y más turbaciones todavía, hasta el día en que llegaron a conocer la cara de Dios.

Esa nueva clase... de fotografías... necesita un territorio para su propia revelación: “La hipótesis de que las imágenes tengan alma —escribe Bioy Casares— parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores”.

Esas imágenes, como almas en pena, vagan por las calles de Buenos Aires, cantando, fabulando, inventando la ficción de la nación, imaginando esa comunidad a la que se pertenece sin llegar a conocer a sus integrantes.

La isla es otra, otra es ahora la máquina. En *La ciudad ausente* no está la máquina de Morel con sus sueños de inmortalidad, sino la máquina de Macedonio con palabras sustraídas a la muerte: “Claro que ahora —escribe Ricardo Piglia—, después de años y años de tortura sistemática, de campos de concentración destinados a hacer trabajar a los arrepentidos en tareas de información, han triunfado en todos lados y nadie se los va a infiltrar, sólo es posible crear un nudo blanco y empezar de nuevo. No queda nada, nada de nada, sólo nosotros, para resistir, mi madre y yo, esta isla y la máquina de Macedonio”.

La isla no logra precisar los límites de la comunidad, dar extensión a la palabra argentina. Porque algunas veces el territorio se vacía, es desterritorializado por el terror, sin que sus fronteras se alteren. De pronto no hay ningún lugar, se habita —como decía Alfred Jarry— en Ninguna Parte.

El domingo 30 de abril de 1944 *La Nación*, de Buenos Aires, publica un artículo de Witold Gombrowicz, titulado “Nosotros y el estilo”, donde leemos: “El pobre Jarry, autor del famoso *Rey Ubú*, nunca se imaginaba (sic) que la parodia absoluta puede convertirse en algo muy serio y urgentemente necesario. A pesar de todas las extravagancias a las que nos puede llevar esta corriente, surge un hecho de primordial importancia: quizá por primera vez en la historia empezamos a preocuparnos seriamente por nuestra forma (...) Empezamos a darnos cuenta del estilo, justamente porque tenemos mal estilo”.

Luego, un ejemplo extemporáneo: “... si un padre maldice a su hijo, no es necesariamente porque sienta en verdad la ira, sino que también juega el papel del padre...”.

El padre es Ubú y “la armonía absoluta entre el hombre y el estilo no es nada más que un sueño”.

La Nación, el domingo 11 de junio de 1944, vuelve a publicar un artículo de Witold Gombrowicz, “El arte y el aburrimiento”, donde se afirma: “Rabelais no se preocupaba tanto de las reglas como de provocar con sus ocurrencias una poderosa risa en sus contemporáneos, y por eso llegó a reglas nuevas. Mientras nosotros pensamos en las bases y fines, ellos buscaban el efecto inmediato de su arte...”.

Witold Gombrowicz trata de eliminar la mediación de la crítica, de eliminar la autoridad de las vanguardias, para devolver el juicio al lector. Un tercer artículo, publicado el 13 de agosto del mismo año en *La Nación* (“Nuestro rostro y el rostro de la Gioconda”), pregunta: “¿Por qué el tono de la crítica, la mayoría de lo que se escribe sobre arte, tiene un aspecto tan desesperadamente ficticio? Creo que no sería inoportuno mencionar que esas preguntas no provienen de un viejo cascarrabias, enemigo de las artes, sino de un escritor modernista y vanguardista: así por lo menos estoy clasificado por la crítica”.

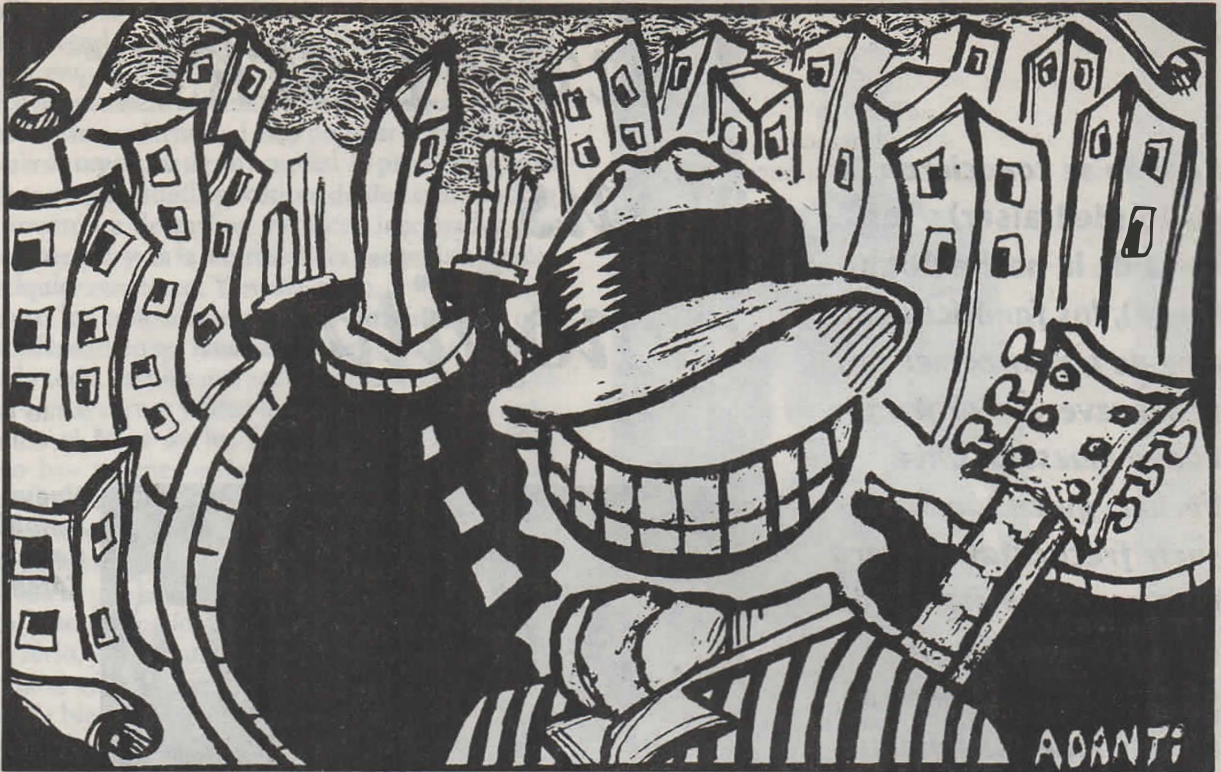
De un lado Alfred Jarry y Rabelais, del otro el rostro de la Gioconda: Witold Gombrowicz practica lo que dice, se abre paso en la selva de la crítica para llegar al lector sin mediación alguna. Llegar para decir que ningún estilo es adecuado, que cualquiera de ellos es impuesto por las fuerzas heráldicas del pasado: “Ahora hay que subrayar —dice Gombrowicz— que esta necesidad de volvernos contra el estilo y de dominar el estilo no es ni tan fútil ni tan insana como puede parecer. Al contrario, es una actitud tan natural y justificada como la actitud opuesta de los artistas del pasado”. ¿Cómo vivir y crear entre varios estilos? es la pregunta que lanza Witold Gombrowicz, desde un diario de Buenos Aires, en aquel año 1944.

La Argentina, con sus mezclas culturales, tendría que responder a esta pregunta. Era, de hecho, una respuesta.

Witold Gombrowicz, ese polaco llegado unos años antes, que escribe de esa manera en el diario *La Nación*, formaba parte de la respuesta. Vivía entre varios estilos. Los argentinos vivían entre varios estilos, eran esos estilos varios.

Según narra Santiago Calzadilla, algunos argentinos descendientes de españoles, una vez que tenían dinero, iban a España para comprar un árbol genealógico. ¡La obra maestra del absurdo! —exclama Witold Gombrowicz.

Vivir entre varios estilos, sin blasones y sin ascendientes, podía ser la libertad y la esclavitud: “Alguien podría decir que no vale la pena combatir en la Argentina el comentarismo literario —escribe Gombrowicz—, porque lo que justamente falta son los críticos y ensayistas. Sin embargo, no es así, porque el público argentino, por falta de producción propia, se alimenta con gran avidez de producción extranjera, y cuando llegué a este país me asusté viendo con qué facilidad la joven América asimila los pecados de la vieja y loca Europa”.



En 1930, respondiendo a las preguntas de Mario Dillon, Carlos Gardel dice en el programa *Sintonía* lo siguiente: “¡Es terriblemente monótona nuestra ciudad! Y la culpa es de los mismos argentinos, emperrados en una seriedad funeraria... Aquí la gente se ríe con vergüenza, pidiendo perdón por el abuso...”⁴

Por su parte, Julio Cortázar hace que la página 725 de *Rayuela* sea cita de *Ferdydurke*, clave para el libro que estamos leyendo: “Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios —no vacilo en confesarlo—, yo deseo esquivar tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportarnos junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!”⁵

De más está decir que las mayúsculas reverenciales que se repiten con la palabra Arte son parte de un sistema de burlas que en *Transatlántico* demuestra una eficacia excepcional. ¿Qué decir de esta página de *Rayuela*, que es una página de *Ferdydurke*?

Como Carlos Gardel, Julio Cortázar había nacido en el extranjero y ambos amaban a Buenos Aires y soportaban mal ciertos rasgos porteños. Y si Carlos Gardel inventó, mediante el *tango canción*, una imagen argentina para los habitantes de una ciudad formada por extranjeros, Julio Cortázar inventó para otra generación una manera de *tutearse* con la literatura del mundo que parecía anular la distancia (la distancia que un Jorge Luis Borges subrayaba, sin proponérselo).

En Ninguna Parte el que se ríe —dice Carlos Gardel— tiene que pedir perdón y, según Julio Cortázar, es un lugar donde no se podía pensar y mucho menos escribir y criticar.

Pero lo que diferencia a Carlos Gardel y a Julio Cortázar de Witold Gombrowicz es que éste jamás desespera del *medio social*: “No voy a negar que exista la dependencia del individuo en relación con su medio; pero lo que para mí es más importante, artísticamente más creativo, psicológicamente más profundo, filosóficamente más inquietante, es que el hombre también es creado por el individuo, por otra persona. En un encuentro casual. A cada momento” (*Diario 2*, pág. 12).

Notas

1. Esta y demás referencias a Jan Kott pertenecen a su artículo “Sobre Gombrowicz”, en *El Urogallo*, N° 67, Madrid, diciembre de 1991.
2. *Jan Kott: Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix-Barral, 1969.
3. *Papeles antiguos*, Buenos Aires, Corregidor, 1981.
4. *Simón Collier: Carlos Gardel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
5. *Julio Cortázar: Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1986.