

GOMBROWICZ, "YVONNE ABSURDA"



A propósito de su producción teatral, Witold Gombrowicz ha dicho que no sabe "gran cosa de Ionesco ni de Beckett", que es "un autor de teatro que no ha ido al teatro desde hace veinticinco años, y que no lee piezas, salvo las de Shakespeare", y pregunta: "¿Por qué, entonces, críticos de diferentes países, os empeñáis en decir: 'he aquí una variante del teatro de Ionesco y de Beckett'? O: 'es el moderno teatro del Absurdo, del estilo de Ionesco y de Beckett'." Defiende su teatro diciendo que "no es un teatro del Absurdo, sino un teatro de ideas, con sus medios propios, sus fines propios, su clima particular, un mundo que me es personal". (Esto último, sin lugar a dudas, como toda su obra.)¹

Sin embargo, entre su obra y el absurdo existe una relación. Trataremos de mostrarla.

Es casi seguro que ninguno de estos autores haya tenido conocimiento de la existencia del otro. Esto no impide, empero, las afinidades entre sus particulares dramaturgias. El Absurdo no nació, como el surrealismo, por ejemplo, basándose en un manifiesto publicado por una comunidad más o menos definida de intelectuales. En realidad, cada uno de los autores clasificados en este género se inició separadamente.² Flotaba algo en el ambiente que obligaba a tomar la realidad desde un punto de vista determinado, al menos para algunos. Estos la tomaron así y la expusieron. Fue, una vez presentados ante el público sus trabajos, que éste reconoció las semejanzas, las agrupó (la ley del menor esfuerzo), etiquetándolos, a pesar de protestas que pudieron levantar los aludidos (como es el caso concreto de Gombrowicz), para sentirse más confiados al momento de emitir un juicio crítico, para encontrar un marco común de referencia.

No es culpa nuestra, ni de los autores del Absurdo, ni de los críticos (aunque quizá sea más de éstos que de los demás) que la obra de Gombrowicz haya permanecido desconocida por más de veinte años, hasta que el Absurdo —surgido a finales de los 40s y principios de los 50s— estuvo en su apogeo. En este caso, aunque *Yvonne*, *princesa de Borgoña* haya sido publicada en 1935 (en Varsovia, donde al decir de Gombrowicz, también fue ignorada), al estrenarse en París en 1965 (por un director argentino, tan desconocido en ese momento como el mismo Gombrowicz: Jorge Lavelli), el público estaba acostumbrado a manejar los nombres de Beckett y de Ionesco, y se negaban a considerarlo como un precursor (que tampoco lo era, en realidad), sino más bien como un advenedizo, o dicho en otros términos: un seguidor.³

Pero así y todo queremos incluir a *Yvonne* en los cánones del Absurdo (si es que puede hablarse de tales).⁴

Yvonne es una obra tan desprovista de una trama intrincada y sutil, de complicadas posiciones filosóficas y posturas políticas, como el teatro del Absurdo; y sus personajes, al menos en la intención

de su autor, no pretenden reflejar una realidad social, sino son un conjunto de marionetas con las que juega el dramaturgo.

El príncipe Felipe lo expresa en algún momento:

Vamos a funcionar funcionalmente en función de nuestra jubilosa animalidad juvenil. Somos jóvenes. Somos chicos. Somos chicos jóvenes. ¡Pues funcionemos como chicos jóvenes!... Represento mi papel. Cada uno el suyo: mi padre controla el alma de sus súbditos. Yo hechizo el corazón de las súbditas. (p.8)⁵

Así, mientras Vladimir y Estragón están condenados a permanecer en un lugar donde nunca sucede nada, mientras Hamm y Clov están condenados a permanecer enclaustrados en sus cuatro paredes, y el profesor a repetir su lección y violar (asesinar) a la alumna, y el Sr. y la Sra. Smith a observar cotidianamente el mismo comportamiento; el príncipe Felipe, El Rey Ignacio, la reina Margarita, el Chambelán, Isabel, Cirilo, Valentín, Inocencia, etcétera, están condenados a representar sus respectivos papeles de reyes, nobles, súbditos, viejos o jóvenes.

Yvonne "nos lleva a un mundo grotesco, de fantasía romántica —la corte de un rey, que recuerda... esos en los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen"⁶ (aunque quizá nos remita más a la Corte de la Reina de Corazones), en el que además, Gombrowicz debía introducir su toque personal (característico suyo), pues "sólo sabía que debía colaborar con cada elemento deformador, ridículo, turbio, caricatural e inarmónico que naciera de cada elemento destructivo".⁷

Introduce entonces a *Yvonne* en la Corte, ya que "no somos libres, pero podemos cambiar el curso de las cosas aprovechando una coyuntura en la realidad. En otras palabras, el juego del 'metteur en scène' consiste principalmente en provocar las contradicciones".⁸ Sólo que aquí tenemos dos 'metteurs en scène': uno, el propio Gombrowicz, que introduce ese elemento perturbador, *Yvonne*, en la obra;⁹ y el Príncipe, que la lleva a la corte. El primero, para provocar un desbalance en el segundo.¹⁰ Este, presentándolo en la Corte, donde "la presencia muda, asustada, de sus múltiples carencias, revela a cada cual sus propias fallas, sus propios vicios, sus propias inmundicias... (y que, finalmente) desde toda su altura, la mata",¹¹ como lo vemos en este diálogo del tercer acto:

El Príncipe: ¿Qué mosca le ha picado al Rey para que se dedique a asustar a mi prometida?

La Reina: ¡Vamos, Felipe, no con ese tono!

El Príncipe: ¿Ah, no? ¿Y con qué tono? ¡Cuando mi padre se arroja sobre mi prometida sin el menor motivo para maltra-



tarla! ¡Cuando mi prometida se acurruca en un rincón medio paralizada por el miedo! ¡Cuando no puedo alejarme dos pasos sin que os aprovechéis de ella Dios sabe cómo! ... Madre, quisiera hablarte a solas. ...

¿Es verdad que mi prometida recuerda al Rey algunos de tus pecados?

La Reina: Ignacio, ¿qué has contado a Felipe?

El Rey: ¡Eh! ¿Yo, contado? ¡No le he contado nada! Me estaba dando la lata, y se lo he dicho.

¿Qué pasa? Total... ¿Por qué no? He dicho la verdad. Prefiero que te dé la lata a tí...

El Príncipe: ¿Qué significa ésto? ¿Mi madre tiene pecados sobre la conciencia, y en consecuencia, mi padre se arroja sobre mi prometida? ...

El Rey: Sí, me arrojo. Yo soy el padre que se arroja. ¿Y qué? ¿Por qué no? ¿Qué te imaginas? ¿Piensas, por casualidad, que hago eso por mis propios pecados? Margarita, ¿por qué me miras así? Si sigues mirándome, voy a mirarte yo también.

El Príncipe: Mis padres se miran a causa de mi prometida. Mi madre mira a mi padre; mi padre mira a mi madre... a causa de mi prometida.

La Reina: Basta ya de insensateces. Hablemos de otra cosa.

El Príncipe: Señora, sé muy bien que son insensateces.

La Reina: Dejémoslo. ¡Perfectamente insensato!

El Príncipe: El colmo de la insensatez. Estúpido. Idiota, incluso. (*Saluda.*)

La Reina: ¿Por qué me saludas?

El Príncipe: (*Confidencialmente.*) Porque soy un poco... idiota para con ella...

La Reina: ¿Tú, idiota?

El Príncipe: ¡Pues sí! ... (pp. 55-57)

En otras palabras, la presencia de Yvonne ha roto, saliendo por una tangente, el círculo diario de los acontecimientos, al que hay que regresar de algún modo: describiendo un nuevo círculo, extraño, pero paralelo. Contra lo que sucede en Beckett, donde se está siempre a la espera de ese *elemento perturbador* (o salvador) que jamás llega,¹² en Gombrowicz este elemento es rechazado (quizá acercándolo a Ionesco). La Corte se ve obligada a deshacerse de Yvonne, pues pone en peligro la identidad de una comunidad mantenida durante mucho tiempo en los pilares de la falsedad.

Tal vez con la llegada de Yvonne llegue el "tiempo de la Retirada General. Comprenderá el hijo de la tierra que él no se expresa en armonía con su ser verdadero sino siempre en forma artificial y dolorosamente impuesta desde el exterior, ora por otros hombres, ora por las circunstancias... El vate repudiará su canto. El jefe

temblará ante su orden. El sacerdote temerá al altar más que hasta ahora, la madre enseñará al hijo no sólo los principios, sino también cómo manejarlos... y defenderse contra ellos para que no le hagan daño".¹³

Este círculo roto nos lleva a otro, que se desarrolla en la obra misma (como la tierra gira sobre su eje mientras se mueve en torno al sol): Yvonne es un problema circular en ella misma, su mal es al mismo tiempo causa y consecuencia:

El Príncipe: ¿Qué le impide volverse un poco más viva?

Tía I: Su sangre, que es demasiado perezosa.

El Príncipe: Entonces, si ella se volviese más viva, su sangre circularía más de prisa, y si su sangre circulara más de prisa, ella se volvería más viva. ¡El perfecto ejemplo del círculo vicioso!

Y el círculo vicioso es sólo el principio; la misma Yvonne lo demuestra más adelante, en una de sus contadas intervenciones:

El Príncipe: ¿Por qué, señorita? ¿Por qué sirve usted siempre de chivo... bueno, de cabra expiatoria? ¿Se ha convertido en una costumbre?

Yvonne: Así es... Un círculo...





Cirilo: ¿Un círculo?

El Príncipe: ¿Un círculo? ¡No la interrumpas! ¿Un círculo?

Yvonne: Es un círculo. Un círculo. Así es.

El Príncipe: ¿Un círculo, un círculo? ¿Por qué un círculo? Presiento que detrás de todo esto se esconde un concepto místico. Espera, empiezo a vislumbrar... Sí, sí, claro que es un círculo: ¿por qué es apática? Porque es antipática. ¿Y por qué es antipática?, pues porque es apática. ¡Te imaginas un círculo! ... ¡Un infierno, no un círculo! (p. 33)

Pero sí un círculo, además de un infierno; un infierno circular del que no podrán salir hasta deshacerse de ella, de Yvonne. El Príncipe intenta saber algo más, quizá descifrar el secreto de ese círculo místico:

¿Por qué tiene miedo? Porque es tímida, y ¿por qué es tímida? Pues porque tiene miedo. De acuerdo. ¿Pero antes, al comienzo, el germen inicial? ... Espera un momento... No es posible que... debe tener algo positivo... nadie está completamente lleno de defectos... (p. 34)

Yvonne permanece en su silencio, el Príncipe no consigue nada y se desespera, descubriendo el círculo infernal al decir que:

Ella es... ella... ¡es una desvergonzada! ¡Es una desvergüenza! ¡Una forma particular de desvergüenza! ¡Te atreves a pegarte a mí, molusco! ¡Pon el fuego al rojo, la daremos vueltas en el asador! ¡la daremos vueltas en el asador! ... ¡Intolerable! ¡Hay en ella algo de intolerable! ¡Me ofendes! ¡Me ofende usted gravemente, señorita! ¡Sus amarguras no me importan, especie de... de... ¡pesimista! ¡especie de... ¡realista! (p. 36)

Con esta última exclamación de desenfreno (*¡realista!*), el *elemento perturbador* que Gombrowicz (a través del Príncipe) ha llevado a la corte, empieza a obrar, primero, sobre el propio Príncipe. Y ambos, Príncipe e Yvonne, o aun más: Yvonne y Corte, llegan a constituirse en un

¡Mecanismo infernal! , ¡dialéctica monstruosa! ... Ella ve claro en todo esto, es evidente... hace bien en callarse... Imagínate un sistema cerrado, la pesadilla del movimiento perpetuo: un perro y un gato atados a la misma estaca. El perro persigue al gato y el gato persigue al perro; cada uno aterroriza al otro, mientras dan vueltas y vueltas en un círculo demencial.

Y el perro y el gato son la Corte entera, atados por Yvonne a la estaca de su realidad íntima. La cuerda... Yvonne... muda, enca-

denándolos a esa pesadilla; inmóvil, persiguiendo, atosigando desde su quietud y su silencio, obligando con su gesto permanentemente inexpresivo a que la corte se despedace a sí misma, todos contra todos. Una de las damas lo descubre, aunque equivoca el planteamiento:

Dama II: Ahora lo comprendo todo: se trata de un plan preconcebido, una farsa dirigida contra nosotras. ¡Su Alteza se promete a una muchacha pobre para ridiculizarnos, para castigar a sangre y fuego los defectos de... ciertas damas de la corte! ¡Ah, ya comprendo! ... Yolanda y sus postingles de belleza, sus ungüentos, sus masajes estéticos... ¡Su Alteza debe estar harto y se ha prometido a este montón de harapos para dar una buena lección a Yolanda! ¡Ja, ja! ¡La virtud irónica de esta maquinación salta a la vista! ¡Adiós!

El Príncipe: ¿La virtud irónica?

Dama I: ¡Oh, oh! Ella y sus dientes postizos... ¡lo sabe todo el mundo! ¡Lo hace para poner en ridículo tu prótesis dental, querida, ja, ja! ¡Sois muy cruel, Alteza! ¡Me largo!

Dama II: ¿Mis dientes postizos? Y ¿qué me dices de tus pechos postizos?

Dama I: ¿Y tu hombro torcido?

Dama II: ¿Y tus aparatos ortopédicos?

Los visitantes: Se hace tarde... ¡Vámonos! (*Todos se van corriendo.*) (p. 39)

Descubrimos entonces a los cortesanos "falsos en su patetismo, horripilantes en su lirismo, fatales en su sentimentalismo, infelices en la ironía, el chiste, la broma, presuntuosos en sus vuelos y repulsivos en sus caídas", y es que "tratados de modo artificial, ¿podían no ser artificiales? Y siendo artificiales, ¿podían expresarse de modo que no fuese infamante?"¹⁴

Y esa falsedad proviene de los otros, son los demás, siendo falsos, que nos obligan a serlo nosotros, como al final de la pieza, cuando todo mundo está feliz de la muerte de Yvonne, pero deben aparentar lo contrario, y llama

El Chambelán: Hay que llamar inmediatamente a las Pompas Fúnebres. Si no, no se la llevarán. Llamadme a las Pompas Fúnebres, es lo más urgente. (*Los criados se acercan al cuerpo.*) Un momento. Voy a arrodillarme. (*Se pone de rodillas.*)

El Rey: ¡Pues es verdad! (*Se pone de rodillas.*) ¡Tiene razón! Es preciso arrodillarse. (*Todos se arrodillan, menos el Príncipe.*) ¡Había que haberlo hecho antes!

El Príncipe: Perdón. ¿Cómo?

El Chambelán: ¿Qué? (*El Príncipe se calla.*) Arrodillaos.

La Reina: ¡Arrodíllate, Felipe! Es preciso arrodillarse, hijo mío. Es preciso.



El Rey: ¡Venga! ¡No puedes quedarte de pie solo si estamos todos de rodillas! (El Príncipe se arrodilla.)

Y terminan todos con las rodillas sobre el suelo, empujados unos por otros, y todos por un convencionalismo, que los enmarca con mayor crudeza en su falsedad.

El contacto con los otros, que nos obliga (como a la Corte) a esa falsedad, nos sumerge en la soledad. Los personajes de Gombrowicz están sumidos en la soledad íntima tanto como cualquier ser humano del siglo XX. La soledad, aquí, empero, la provoca esa carencia de sí mismos, esa falsedad que obliga a enmascararse y a perder su propia identidad.¹⁵ Pero, si en el Absurdo las parejas se complementan en su soledad, en *Yvonne*, la pareja Yvonne-Corte se repele.

Los "héroes" de Gombrowicz no son ni los marginados o vagabundos de Beckett (que por estas circunstancias encuentran una justificación a esa soledad), ni la familia pequeñoburguesa de Ionesco (donde la situación se agrava por pertenecer a una comunidad teóricamente orgánica), sino los integrantes de una Corte, que a más de ser una unidad familiar, es un núcleo político, el elemento gobernante de un país, la institución que debe mantenerse en contacto, o mejor, en comunicación (en el más amplio sentido de la palabra) constante. Y ésta no existe. Con lo que su soledad adquiere una terrible pesantez que ellos se niegan a aceptar.

El lenguaje, además, ha perdido todo su valor. Yvonne, muda, provoca una serie de reacciones espantosas en la Corte. Jamás pronuncia sino brevísimos comentarios (sólo cinco; el mayor de diez palabras). El Príncipe, el Rey y la Reina, sacan largas tiradas en las que pretenden "desenmascarar" a Yvonne, que es la única que (oh, paradoja) no lleva máscara, y llega así a frustrar a sus "enemigos".

Las situaciones de Yvonne y el Bérenger de *Tueur sans gages* son opuestas, pero conducen al mismo final. Mientras Bérenger trata de defenderse del asesino mudo usando su lenguaje, hasta darse cuenta que éste no le sirve en absoluto, el asesino de la "heroína" gombrowicziana es quien usa ese lenguaje anquilosado y vacío, al tiempo que ella esgrime en su defensa sólo el silencio. Tal vez el delito de Bérenger fue saber demasiado, hacer poco y hablar mucho. El de Yvonne es entonces al contrario: saber muy poco, hacer mucho y no decir palabra.

La Corte quiere obligar a Yvonne a pronunciar lo que puede ser el equivalente de las palabras mágicas que "salvan" a Jacques: "Adoro las papas con tocino" (en *Jacques ou la soumission*; después de todo, el resultado es el mismo: Jacques se somete al decir las, es decir: pierde; Yvonne muere por no decir las, es decir: pierde). Pero Yvonne resiste, y los obliga a hablar a ellos. En un mo-

mento, el Príncipe cree haber descubierto la forma de dañar a Yvonne, pero al igual que antes la Dama, no sabe interpretar sus intuiciones:

Te gusta, te gusta que te hagan daño. Tú no te gustas. Te odias a tí misma, por eso provocas a la gente, la excitas contra tí. Resultado: en tu compañía todo el mundo se siente un cochino, un asesino. Te puedes quedar apostada aquí durante un año, oscura, enigmática, que no conseguirás quebrantar mi frivolidad, mi ligereza. . . La conozco. Lo esencial, mientras esté ahí plantada, es hablar, ¿comprendes?, hablar, hablar de todo y de nada. Y sobre todo con un tono ligero, juguetón. . . Decirle las cosas peores, las más obscenas, en un tono inocente, frívolo. Esto le impide existir, mata su silencio, hace que su tesón sea inofensivo, la arroja en un sitio en que se disuelve. No tengas miedo, yo estoy ahora fuera de su alcance. He cortado todas las amarras. Fácil, terriblemente fácil: basta con cambiar de tono. Que se quede clavada allí, que se quede a mirar. . . Además, si no vamos, ¿qué pasaría? Es cierto, basta con marcharse, no me daba cuenta, marcharse simplemente. Ella plantada ahí y nosotros, ¡nos vamos! (pp. 60-61)

La propia potencialidad verbal irrita al Rey haciéndole recordar pecados de juventud, provoca a la reina obligándola a releer sus "poemas", enerva a las damas enfrentándolas unas a otras.

Cuando el Rey intenta romper el círculo en que han sido encerrados, recordando su pecado de juventud (el asesinato de una cortesana, cometido empleando su sexualidad —como el profesor de *La leçon—*), dice a la reina:

El Rey: . . . y ahora voy a matar a la zangolotina. También mataré a la zangolotina.

La Reina: ¿Vas a matar a la zangolotina. . . ?

El Rey: Sí, ahora le toca a la zangolotina. Seguiré adelante, ¿por qué no? También ella, cada uno en su turno, la rueda sigue girando. Siempre hay alguien para. . . , aquí o allá. . . , en un momento u otro. . . , siempre. . . Este o aquél, ésta o aquella, la rueda sigue girando. . . ¡Con dureza, por lo alto, sin el menor pudor, magistralmente! Intimidarla y. . . ¡crac! (p. 74.).

Y es el cuadragésimo segundo crimen del profesor después de haber dejado inconclusa su lección.

Además, la función que deberá desempeñar Yvonne, valiéndose de todos esos recursos, incluso el autosacrificio, es la de desenmascarar a los cortesanos. A través de esto, la Corte se convertirá en esa



incubadora de monstruos, cuyo fin común será asesinar a Yvonne, será cortar la cuerda que los mantiene atados a la estaca, encerrados en el círculo infernal. El Príncipe lo grita a nuestros oídos: "Estamos hundidos en el fango hasta los ojos; hay que limpiarse" (p. 63). Pero nuevamente se equivoca, pues lo que harán será cerrar los ojos otra vez para no ver el fango que los rodea.

La Corte está demasiado acostumbrada a desempeñar sus papeles ante los demás. Yvonne les obliga a encerrarse en sí mismos, a introvertirse, a abrir los ojos. Coloca delante suyo un espejo que no refleja la máscara, sino la realidad que ésta oculta. Y ellos quieren asesinarla porque no quieren huir de esa máscara.¹⁶

Esa cobardía ante la huida, ante el descubrimiento del verdadero yo (no del que consideramos ser a través de la máscara, que hemos llegado a tomar por el rostro verdadero), llega a "insultar" las reales investiduras de los personajes. Y el asesinato se lleva a cabo, pues el recoger el cabello de Isabel es tomar el cordón del que habrá que tirar para desprenderlas. Si hasta ahora las habían podido conservar ya que Yvonne no había entrado en un contacto más "íntimo" con los demás, ahora la situación cambia, agravándose. El Príncipe se da cuenta de ello:

El Príncipe: ... ¡Somos nosotros, no el cabello, lo que guarda en su interior (...) Estamos allí, en ella. En su interior. En su posesión. ... ¡Cirilo! ... Retén a Yvonne en palacio.



Cirilo: Ya sabía yo que conseguiría sus propósitos plantada allí.

¡Vamos, olvídate de una vez de todo esto!

El Príncipe: No, quiero acabar para siempre. No te agobies. . .

Es preciso que la. . . (*Mima el gesto de quebrar el cuello.*)

Cirilo: ¿Eh? ¿A quién?

El Príncipe: A Yvonne.

Cirilo: Por favor, no pierdas la cabeza. Vamos a ver, todo está arreglado. . .: has roto con ella, se la manda a casa, desaparece.

El Príncipe: Desaparece de aquí, pero existirá en otra parte. No importa en qué sitio, pero existirá siempre. Yo aquí, ella allí. . . ¡Brrr! . . . No quiero. Prefiero matarla de una vez.

.....

Pero, Cirilo, nos tiene en ella. . ., nos tiene en ella, nos llevará consigo vaya donde vaya. Nos tiene, a su manera. . ., a su manera, ¿entiendes? ¡Puah! No quiero. Voy a matarla. ¿De qué sirve echarla si nos guarda en su interior? (pp. 61-62)

Al final, como el Bérenger de *Tueur sans gages* se somete al asesino; como el de *Rhinocéros* exclama "soy un monstruo, sólo soy un monstruo", ante la masificación; como Jacques termina capitulando ante el conformismo familiar y como el profesor que no puede reprimir sus impulsos, Yvonne acepta comer percas en el banquete. Así, el asesino se libera de su único contrincante racional, la rinocerita obliga a Bérenger a desesperarse (y tal vez, por ejemplo, a suicidarse), Jacques se incorpora al seno de su familia y a una nueva dieta de papas con tocino, el profesor hará a su sirvienta cavar una nueva fosa en el jardín, y la Corte se deshace de Yvonne, ese *elemento perturbador*, para volver a la falsa tranquilidad de su pasado. El círculo se ha cerrado para volver nuevamente a encontrarnos sobre la espiral de que habíamos partido. El círculo se reinicia en su normalidad hasta que una nueva Yvonne penetre en la Corte, un Pepe sea llevado a la escuela, o a la casa de los Juventones, o a la casa de campo de su tía. Se inicia una nueva espera de Godot, levantándose el sol para Vladimir y Estragón que no han podido abandonar el lugar donde nunca pasa nada; Clov permanece junto a la puerta que no ha abierto y responderá a la primera llamada de Hamm, inmóvil en su silla de ruedas.

■ Si Ionesco se considera "as a part of a tradition including Sophocles and Aeschylus, Shakespeare, Kleist, and Büchner precisely because these authors are concerned with the human condition in all its brutal absurdity",¹⁷ las declaraciones de Gombrowicz en las que ha manifestado que "mi teatro parodia a Shakespeare y mi última obra está compuesta sobre el modelo de la opereta. Si me apoyo en las formas tradicionales es porque son las más perfectas y porque el lector ya está habituado a ellas. Pero hágame el favor de no olvidar —es importante— que en mí la forma es la parodia



de la forma. La utilizo, pero me arranco de ella",¹⁸ lo colocan dentro de esa misma tradición en que se incluye Ionesco y en la cual está, indudablemente, Samuel Beckett. Del mismo modo, la gran lucha de Gombrowicz contra la forma y la "gueule", se emparenta en la lucha del Absurdo contra el lenguaje y su búsqueda de la identidad humana. Y al final, en ambos, "y por encima de todo, lo humano se encontrará un día con lo humano".¹⁹

Las afinidades entre Gombrowicz y el Absurdo son muchas. Estudiarlas más profundamente, o en todo caso, con detenimiento suficiente para delimitarlas con cierta exactitud, llevaría mucho tiempo y mucho espacio. Aquí sólo hemos intentado establecerlas en líneas generales.

Así como Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Pinter, Schehadé; Vian, Albee, Mrozec, Arrabal, Kopit, etcétera, partieron desde distintos puntos (y no uno sólo —que se bifurca o divide— como otros "movimientos organizados"), la obra de Gombrowicz tiene el suyo, avanzando en la misma dirección, siguiendo el mismo paralelaje que (por haber llegado tardíamente Gombrowicz al conocimiento del público, aunque su obra fuera anterior a la mayoría de los otros) se había observado en el resto. Esperamos haberlo establecido.

Notas

1 Dice Esslin que "the Theatre of the Absurd merely communicates one poet's most intimate personal intuition of the human situation, his own sense of being, his individual vision of the world". (Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968. pp. 392.) Con la que las declaraciones de Gombrowicz, contrarias al Absurdo, nos ayudan a colocarlo mejor en éste.

2 Encontramos en Esslin que "...each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world. Each has his own personal approach to both subject-matter and form; his own roots, sources, and background. If they also, very clearly and in spite of themselves, have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries..." Esslin, *op. cit.* p. 22), y Genevieve Serreau dice que "le nouveau théâtre issu des années 50 n'est pas une école, pas même un groupement. Si les dramaturges de ce temps-là se retrouvent sur certains points essentiels, c'est qu'ils en ont d'abord, chacun pour soi, isolément, éprouvé la nécessité". (*Histoire du "nouveau théâtre"*. París: Gallimard: 1969, p. 6.)

3 A propósito de las protestas de Gombrowicz, Jacques Lemarchand escribió que "Gombrowicz ne peut faire que son oeuvre antérieure à la leur (refiriéndose a Ionesco y Beckett) ne soit accueillie maintenant avec compréhension et admiration parce que ces deux maudits ont poursuivi leurs travaux parallèlement aux siens, et on essayé les plâtres, et on ici recueilli les injures qui lui seront épargnées. Ni précurseurs ni disciples, les uns et les autres ont adopté une vision du monde des hommes qui leur a été imposée de l'extérieur par le monde, les hommes, leur désespérants rapports". (Cit. en Serreau, *op. cit.*, pp. 155-6)

4 La mejor explicación sobre lo que es el Teatro del Absurdo, sobre lo que intenta o lo que representa, la da Esslin en su citado libro, particularmente en el penúltimo capítulo: "The Significance of the Absurd". (pp. 389-419)

5 (Las citas de Yvonne provienen de: Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesa de Borgoña*. Madrid: Edicusa, 1968. Trad. Alvaro del Amo.) Esta es una de las ideas básicas de Gombrowicz, pues, al decir de Dominique de Roux (en la "Introducción" a Gombrowicz, *Lo humano en busca de lo humano*. México: Siglo XXI, 1970), él "sabe que no hay espontaneidad ni simplicidad en este mundo, que todo es complicación y artificio. Estamos deformados por la forma. Ser hombre es ser actor" (*Lo humano*... p. 8), pues no por nada se ha aceptado universalmente que "the world's a stage" y que no somos sino parte de "el gran teatro del mundo". Por eso, debemos escuchar a Gombrowicz cuando nos dice "acepta, comprende, que no eres tú mismo, pues no hay quien sea jamás él mismo con nadie; en ninguna situación: ser hombre es ser artificial". (*Lo humano*... p. 60. El subrayado es nuestro.)

6 Esslin, *op. cit.* p. 382.

7 Gombrowicz, *Ferdýdurke*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. p. 162.

8 Mario Muñoz, "Gombrowicz: un lenguaje corporal". En *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI, No. 4. México: 1971. p. 41.

9 "Yvonne procede más de la biología que de la sociología... (y además) viene de esa región de mí donde me asaltaba la anarquía ilimitada de la forma, de la forma humana, de su desenfreno, de su desvergüenza" (*Lo humano*... p. 47.), como pueden serlo muchos de los personajes de Genet, particularmente en *Les bonnes* y —quizá en mayor grado— los de *Haute surveillance*.

10 "Yvonne es torpe, apática, anémica, tímida, medrosa y fastidiosa. Desde el primer momento, el príncipe no puede tolerarla, lo pone nervioso; pero al mismo tiempo, tampoco puede soportar el verse obligado a detestar a la desdichada Yvonne. Y en él estalla la rebelión contra las leyes de la naturaleza que imponen a los jóvenes no amar sino a las jóvenes seductoras". (*Lo humano*... p. 46.)

11 Ibid.

12 Como Godot, como la puerta que Clov jamás abre, como la basura que no cesa de crecer alrededor de Winnie, como el niño que Hamm no quiere que Clov vea, como la liberación de Lucky, etc.

13 *Ferdýdurke*, p. 84.

14 *Id.*, p. 52.

15 Para Gombrowicz, "las combinaciones entre los sujetos son infinitas, respondiendo a cada situación nueva. De tal modo que a una palabra, gesto o movimiento de nuestro interlocutor se suscita en nosotros una actitud parecida" (Muñoz, *art. cit.*, p. 39), y así, él mismo nos confiesa que "según el lugar, los individuos, las circunstancias, era prudente, estúpido, primitivo, refinado, taciturno, conversador, inferior, superior, pedestre o profundo, ágil, pesado, importante, nulo, vergonzoso, desvergonzado, audaz o tímido, cínico o noble, ¿qué no sería yo? Lo era todo". (*Lo humano*... p. 51.)

16 No quieren huir, lo mismo que los compañeros de escuela de Pepe, pues que "para huir es necesario tener la voluntad de huir... entonces comprendí por qué ninguno de ellos podía huir de la escuela; era porque sus rostros y todas sus personas aniquilaban en ellos la misma posibilidad de su huida, cada uno era esclavo de su mueca, y, aunque debían huir, no lo hacían porque ya no eran lo que debían ser. Huir no sólo significaba huir de la escuela, sino, ante todo, huir de sí mismo." (*Ferdýdurke*, p. 49.)

17 Esslin, *op. cit.* p. 194.

18 *Lo humano*... p. 160.

19 *Ferdýdurke*, p. 84.