



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE
HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS
VILLORO”

FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“Enfoque Hermenéutico-Fenomenológico para el análisis del
texto dramático: Teatro de Beckett.”

Tesis para obtener el Grado de
Maestra en Filosofía de la Cultura

Sustenta:
Lic. Gunnary Prado Coronado

Director de tesis.
Dr. Juan Álvarez Cienfuegos.

Sinodales
Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez
Dr. Lucas Margarit Sturiza

Morelia, Michoacán, agosto del 2013.

Agradecimientos.

Quiero agradecer al *Pueblo de México* quien a través del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo me permitió estudiar un posgrado, el cual me concede la oportunidad de servirle más y mejor.

Agradezco a mis padres y mis hermanos por su apoyo incondicional y cariño.

A las amigas y amigos argentinos, quienes me apoyaron durante mi estancia de investigación.

Agradezco al Dr. Juan Álvarez Cienfuegos y el Dr. Lucas Margarit por su apoyo académico para la realización de este trabajo.

Acta de revisión de tesis de maestría.....	1
Relación de Cuadros.....	2
Resumen.....	3
Abstrac.....	3
Introducción.....	4
Capítulo I: Samuel Becket.....	11
APUNTE BIOGRÁFICO.....	11
POÉTICA.....	16
LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO: DE LA TRAGEDIA CLÁSICA AL TEATRO DEL ABSURDO.....	55
Capítulo II: Perspectivas de análisis.....	73
PRESENTACIÓN.....	73
HERMENÉUTICA-FENOMENOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO: LA TESIS DE PAUL RICOEUR.....	74
<i>Mimesis I</i>	85
<i>Mimesis II</i>	89
<i>Mimesis III</i>	91
<i>La crisis de la función narrativa</i>	94
<i>La metamorfosis de la trama</i>	98
<i>Inteligencia narrativa en el teatro beckettiano</i>	103
TEORÍA DEL ACONTECIMIENTO.....	113
EL PROBLEMA DEL LENGUAJE: LA INFLUENCIA DE FRITZ MAUTHNER Y OTROS FILÓSOFOS.....	139
Capítulo III: Análisis de los textos teatrales.....	160
FIN DE PARTIDA.....	160
<i>Inicio de la partida</i>	161
<i>El problema de la esclavitud</i>	165
<i>El problema de la comunicación: “¿Estamos a punto de significar algo?”</i>	174
<i>El problema de la esperanza: “Vayamos hacia el sur.” ¿Hacia la luz?</i>	176
<i>Puesta en escena y puesta en abismo</i>	181
<i>La filosofía por venir</i>	194
<i>Inteligencia narrativa</i>	197
LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP.....	204
<i>Presentación</i>	204
<i>El montaje del tiempo y memoria</i>	205
<i>La sonoridad-movimiento como motivo y propósito</i>	211
<i>La epifanía de la oscuridad y la luminosidad</i>	216
<i>Inteligencia narrativa</i>	220
LOS DÍAS FELICES.....	228
<i>Presentación</i>	228
<i>Inteligencia narrativa</i>	239
Capítulo IV: Rastro Beckettiano.....	252

LO BECKETTIANO.	252
BECKETT FRENTE AL CANON OCCIDENTAL.....	254
LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL SIGLO: EL TIEMPO BECKETTIANO.....	268
LA FÁBULA DE BECKETT.	273
Conclusiones	279
Bibliografía	290



Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta Gunnary Prado Coronado para obtener el grado de maestra en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

Dra. Juan Álvarez Cienfuegos
Director de Tesis.

Dr. Bernardo E. Pérez Álvarez
Lector.

Dr. Lucas Margarit Sturiza
Co- asesor.

Morelia, Mich., a _____ de _____ del 2013.

Relación de Cuadros.

Capítulo III “Análisis de los textos teatrales”,

Apartado “*Fin de Partida: Inteligencia Narrativa*”197

Grafico 1.- *La narración general y su correlato en la representación teatral.*

Grafico 2.- *La situación cíclica de Fin de Partida.*

Gráfico 3.- *Segundo grado de la narración. Dimensión pragmática de la pieza.*

Gráfico 4.- *Tercer grado de la narración: percepción y creación de la trama.*

Apartado “*La Última Cinta de Krapp: Inteligencia Narrativa*” 220

Gráfico 1.- *Los niveles de narración y temporalización de La Última Cinta de Krapp.*

Resumen

La presente investigación tiene como tema principal el teatro de Samuel Beckett, particularmente las piezas *Fin de Partida*, *La Última Cinta de Krapp* y *Los Días Felices*. Su principal objetivo es replantear las herramientas de análisis del texto dramático, con base en las piezas beckettiana, a partir de lo que hemos denominado un “enfoque hermenéutico-fenomenológico”, que es un conjunto de principios crítico-filosóficos que se desprenden de la obra *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur, conjuntamente al concepto del acontecimiento y las *Contribuciones a la Crítica del lenguaje* de Fritz Mauthner. Parte de este trabajo ha sido la realización de los análisis hermenéuticos a los tres textos mencionados, derivado de ello se ha logrado alcanzar nuevos puntos de vista para la reflexión en torno a la obra del autor irlandés y revitalizar los conceptos de trama, fábula, historia y acontecimiento, agrupados bajo el principio de “inteligencia narrativa” como herramienta sustancial para la comprensión del texto teatral.

Abstrac

The present investigation takes Samuel Beckett's theatre as a principal topic, particularly the pieces *Endgame*, *Krapp's Last Tape* and *Happy Days*. His principal aim is to restate the tools of analysis of the dramatic text, with base in the pieces of Beckett, from what we have named a "hermeneutic –phenomenology approach", that is a set of critical - philosophical beginning that part with the work *Time and Narrative* of Paul Ricoeur, together to the concept of the event and the *Contributions to the Critique of Language* of Fritz Maunthner. Part of this work has been the accomplishment of the hermeneutic analyses to three texts mentioned, derived from it has been achieved to reach new points of view for the reflection concerning the work of the Irish author and to revitalize the concepts of plot, fable, history and event as substantial tools for the comprehension of the theatrical text.

Introducción

“La poesía constituyó la primera operación de la mente humana y sin ella no podía existir el pensamiento”.

Beckett. *Dante...Bruno.Vico..Joyce*

“¡Cuántos recursos posee la ficción para seguir las sutiles variaciones entre el tiempo de la conciencia y el cronológico!”

Ricoeur. *Tiempo y Narración.*

La presente tesis es el análisis de tres textos teatrales del escritor irlandés Samuel Beckett, a partir de herramientas críticas literarias que consideran la singularidad de este autor, es el caso de Paul Ricoeur y su obra *Tiempo y Narración*. De este trabajo hemos considerado el concepto de “Inteligencia Narrativa”, como uno de los principales instrumentos de análisis del texto literario. La inteligencia narrativa sostiene que la obra literaria contemporánea puede definirse como la configuración temporal en tipos, géneros y obras singulares, éstas están determinadas por distintas “metamorfosis de la trama” –es decir, las diferentes formas en las que se presentan los sucesos y acontecimientos de la fábula- y esta renovación de la trama no implica un “aparente fin de la función narrativa”, es decir, la disolución del conjunto conocido como literatura, por el contrario, las nuevas reinenciones de la literatura son una aspiración propias del arte para dialogar más estrechamente con el contexto dado.

A lo largo de la tesis será posible descubrir que Beckett y su teatro son uno de los principales antecedentes de las formas “posdramáticas” del teatro. Igualmente son ejemplo de la crisis de la función narrativa –la cual refiere al cisma que se ha propiciado en la creación literaria a partir de la suspensión de las formas tradicionales de la literatura – en todo caso, esta crisis corresponde a los modelos de análisis semiótico y narratológico que estudian la función narrativa; al parecer en las formas sui generis de la creación literaria sigue prevaleciendo la intención de “narrar algo”, por el contrario, son los modelos de interpretación y análisis los que no alcanzan sus transformaciones.

El actual ámbito literario teatral contemporáneo tiene sus antecedentes en la producción literaria de la última década del siglo XIX y la primera mitad del Siglo XX.

En este período hay una recuperación de formas artísticas y literarias periféricas a la tradición y la suma de elementos de las recién inauguradas teorías psicoanalíticas freudianas, marxistas y científicas del Siglo XX; el conjunto de todos estos elementos crea un cuerpo literario insólito, que en un primer momento fue considerado como desviación del género, error de la técnica, contravenencia con el lector/espectador. Con el paso de los años, la crítica literaria, los escritores, la propia reflexión filosófica, y por supuesto los lectores/espectadores, han reconocido que estas modificaciones, evoluciones y transformaciones de la literatura en estos años han sido de los hallazgos más importantes del género.

En esta investigación queremos atender la cuestión del análisis del texto teatral. En relación a este último, uno de los componentes que más ha sufrido la metamorfosis de la literatura contemporánea es la “trama”, es decir el principio integrador del género, como lo denominaba Aristóteles. La trama, también llamada argumento o intriga -en la teoría literaria moderna- se ha desvanecido al límite de hacer pensar a algunos críticos y teóricos que ha desaparecido por completo del teatro contemporáneo. En el presente estudio trataremos de demostrar lo contrario. Tomemos en este momento de ejemplo aquella afirmación que dice que en las obras de Beckett “no pasa nada”. Esta engañosa afirmación es resultado del asombro ante su particular estilo de entramar, que no implica una ausencia de fábula.

Las tres piezas teatrales que se han considerado para realizar el análisis de la inteligencia narrativa, son: *Fin de Partida*, *La Última Cinta de Krapp*, *Los Días Felices*. Antes de seguir con la presentación de la investigación, es necesario detenerse en algunos conceptos porque una mala impresión puede parecer equívoco realizar un análisis de la inteligencia narrativa en el teatro beckettiano, dado que este autor regularmente está emparentado con la corriente performativa del teatro, dicese de aquella que prioriza el componente interpretativo actoral, la acción en el espacio escénico, la multidisciplinariedad artística, etc., y suprime de manera más o menos general el texto dramático, sustituyéndolo por textos en prosa, declamación, canto, entre otras formas de locución verbal alternativas a los

diálogos dramáticos, existe una evidente disolución del personaje, finalmente se tiende hacia una poética del espacio más que a una poética del tiempo.

No obstante, en esta investigación hemos de utilizar el concepto “*récit*” (Narración/Relato) de Ricoeur en sus dos acepciones, como narración que refiere al relato de hechos reales o imaginarios; y como textos narrativos, es decir, la novela, cuento, crónica. Igualmente en esta investigación nos apoyaremos en la definición que expone Roland Barthes en la introducción del *Análisis estructural del relato*, que dice que este “puede ser una historia apoyada en el lenguaje articulado, oral o escrito, en la imagen fija o en el gesto móvil”.¹ Esta mezcla de “sustancias” la podemos encontrar en leyendas, cuentos, novelas, dramas, el arte pictórico, el cine, la danza, en la música inclusive. De acuerdo a esta definición, nos atrevemos a decir que es más propio entender *Temps et Récit* como *Tiempo y Relato*. Por lo tanto, “inteligencia narrativa” es “inteligencia del relato”. En un estudio de la inteligencia del relato de la obra beckettiana necesariamente se considerará la dimensión performativa-espacial como uno de los elementos configurativos del propio relato.

Junto a la “inteligencia narrativa” se ha considerado otro concepto, este es: “el acontecimiento”, enmarcado en el desarrollo de las teorías físico- matemáticas de principios del Siglo XX. La incorporación de esta noción al estudio de los textos beckettianos es, principalmente, para describir la forma de las obras teatrales de Beckett y para explicar las unidades mínimas que integran la fábula beckettiana en su estilo particular. Asimismo, en la idea de complementar el estudio de la obra teatral de Beckett haré una revisión y análisis de la obra de Fritz Mauthner, quien a través de su obra *Contribuciones a la Crítica del Lenguaje*, resulta ser una de las influencias más importantes de la obra de Samuel Beckett. Sin contar que sus planteamientos filosóficos tienen una estrecha relación con el pensamiento de Ludwig Wittgenstein y la filosofía del lenguaje del Siglo XX.

La tesis de la presente investigación es, el teatro beckettiano es un hito ejemplar de las formas alternativas a la fábula que buscan alcanzar nuevas maneras de relación con la realidad circundante. Pero es necesario contar con

¹ Barthes, [...], *Análisis Estructural del Relato*, p. 9.

herramientas de análisis que permitan visibilizar sus cualidades configurativas y acceder a su sentido poético, considerando lo anterior y dada la influencia de este autor en el ámbito teatral, será posible decir que el teatro contemporáneo no ha renunciado a la tarea de fabular o de contar historias, por el contrario, está creando más profundamente estilos distintos con el propósito de dialogar con sus contextos y realidades de manera más eficaz.

Serán propósitos fundamentales de la presente investigación, hacer un análisis –desde la perspectiva hermenéutica- de tres textos teatrales de Beckett como un ejemplo de aplicación de este enfoque, contribuyendo a la construcción de un nuevo paradigma para el teatro actual desde la obra de Samuel Beckett.

En el presente estudio también tocaremos la discusión de las transformaciones del teatro clásico al teatro moderno y sus proyecciones en el teatro contemporáneo. Al respecto, Ricoeur y otros autores creen que la modificación sustancial de esta evolución está en proximidad de la literatura teatral con sus lectores/espectadores. Estas coordenadas, es decir, lejanía y/o proximidad aparecen trastocadas en el teatro contemporáneo, ya que, este último vuelve a tomar distancia de la realidad, pero ya no en un sentido épico, si no en un sentido reflexivo. El realismo contemporáneo es un realismo del desplazamiento. Esto es, un realismo ampliado que se aleja y se aproxima de la realidad para cuestionarla.

Algunos problemas a los que nos enfrentaremos a lo largo de la investigación, son: ¿cómo explicar el arte escénico actual sin desvirtuar su particularidad? Prácticamente ese es el reto para cualquier intento especulativo en el arte contemporáneo: lograr definiciones generales sobre fenómenos que surgen de la particularidad del desencuentro con cualquier pauta, género, categoría, tradición y que son la desviación o perversión de ciertos tipos clásicos. Hay que considerar en todo momento que formular modelos preceptivos de análisis para el arte contemporáneo es una contradicción. Lo que se intenta es captar el sentido, comprender sus formas y su relación con nuestro contexto, a partir de la concepción de principios generales que expliquen rasgos reiterativos en la obra.

Sin lugar a dudas la reflexión sobre la actualización del análisis del texto teatral contemporáneo es una asignatura pendiente entre la propia comunidad

teatral. Por muchos años la relación entre texto y escena ha permanecido confusa. Por un lado, una fuerte corriente teatral contemporánea camina por la “línea performática” encabezada por Antonin Artaud, misma que se opone a la primacía del texto dramático sobre la acción escénica al grado de negarlo y suprimirlo; por otro lado está la corriente representada por las formas clásicas del teatro, p.e. el teatro clásico francés, teatro isabelino, teatro romántico alemán, esta línea permanece cercano al texto dramático como motivo principal del hecho escénico. Al día de hoy, la pugna entre unos y otros parece irresoluble, sin embargo, siguen siendo los escritores de teatro los que dan evidencia de las evoluciones, transformaciones y modificaciones radicales de las que ha sido objeto el teatro en las últimas décadas, siendo el texto lo que sobrevive al efímero hecho escénico.

Samuel Beckett fue un escritor que arribó a la dramaturgia posterior a su desarrollo como escritor de narrativa –de hecho su desarrollo como ensayista y poeta también fue posterior a su trabajo como escritor de textos narrativos-. Se convirtió en director de sus propias obras, y fue a través de esta experiencia que re-escibió algunas de sus piezas. Es probable que la vida artística de Beckett represente parte de la vida del teatro contemporáneo. Un arte que vivió durante mucho tiempo a la sombra de las formas literarias y a mediados del Siglo XX encuentra una fuerte renovación en las investigaciones escénicas de grandes directores y actores teatrales. El texto teatral sufre modificaciones esenciales.

Las investigaciones beckettianas han sido ampliamente abordadas en universidades y grupos teatrales. En mi caso, me interesa su escritura teatral y particularmente sus aportaciones en la modificación del género. Es posible decir que el entramado teatral de Beckett funda un modelo de comprensión de la existencia humana con alcances filosóficos, es decir, Beckett a través de sus contadas obras teatrales realiza un esfuerzo poético por determinar que la realización del yo pese al mundo adverso que lo rodea es el leitmotiv de la cultura en la Modernidad: el mundo y la realidad humana es producto de la tensión que hay entre posibilidad y la imposibilidad del despliegue del yo, en otras palabras, la particularidad de la existencia humana radica en la paradoja de *ser*, que implica al

mismo tiempo un *no ser* y estas limitaciones también son definitorias de la existencia.

Para finalizar esta introducción, detallaré de manera resumida los contenidos de cada capítulo para plantear la ruta que se seguirá en la comprobación de las tesis y en el cumplimiento de los propósitos de la misma.

En el Capítulo I nos abocaremos a la presentación del autor, su biografía y fuentes de referencia biográfica que permitan conocer la vida y obra del escritor irlandés. Asimismo dedicaremos un espacio a exponer el pensamiento estéticos de Beckett en una suerte de articulación de su poética desde su propia exposición; igualmente, en este apartado recuperaremos el desarrollo del teatro a partir del llamado paradigma aristotélico y su traducción en las formas clásicas del teatro - teatro Neoclásico Francés, teatro del Realismo y el Naturalismo- sus recuperaciones, negaciones y variaciones a lo largo de la historia del drama moderno, para finalmente arribar al movimiento artístico de ruptura, conocido como Teatro del Absurdo, período en el que se ubica al autor de manera regular y de esta manera contextualizar la importancia del escritor irlandés en la historia universal del teatro. A través de esta exposición se buscará demostrar cierta diferencia las ideas que caracterizan esta corriente teatral.

En el Capítulo II denominado “Perspectivas de análisis”, será precisamente donde ubicaremos las aportaciones particulares de la investigación para abordar el “tema Beckett” y el análisis del texto teatral desde la perspectiva hermenéutica-fenomenológica, “la teoría del acontecimiento” y la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner. En este apartado hago la exposición de los principios de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, nuestra particular interpretación y su posible aplicación a las piezas beckettianas; igualmente, en esta sección haremos una sucinta genealogía del concepto de “acontecimiento” y lo dirigiremos hacia la determinación de las piezas teatrales de Beckett y el análisis de la “inteligencia narrativa” de cada texto. Con estos tres materiales intento articular los antecedentes del ejercicio de análisis de los textos considerados, ya que cada una de las aportaciones refieren a un perfil del análisis: la determinación hermenéutica- fenomenológica del texto de ficción; el concepto de acontecimiento nos permite determinar el texto teatral sin caer en las

dificultades del género dramático; y la crítica del lenguaje explica en parte el origen del estilo particular del autor.

En el Capítulo III de la tesis llevaré a cabo el análisis de la inteligencia narrativa de los textos mencionados: *Final de Partida*, *La Última Cinta de Krapp*, *Los Días Felices*, en relación al planteamiento de Ricoeur considerando la descripción del acontecimiento como figura literaria, y en congruencia con la crítica de Mauthner. Se recupera algunos planteamientos de filósofos que influyeron en el pensamiento beckettiano; de escritores que también adquieren relevancia en los contenidos de sus piezas. A través de cada uno de estos ejercicios que se da cuenta de las herramientas hermenéuticas que permiten un análisis completo en relación a las pautas configurativas de cada una de las piezas. También es posible reafirmar el concepto de acontecimiento como una noción efectiva para describir las nuevas escrituras teatrales, sin olvidar la crítica subyacente que encontramos en su poética, derivada de las lecturas de Mauthner, Wittgenstein, y otros filósofos del lenguaje del Siglo XX.

En el Capítulo IV se intenta indagar dónde están los rasgos beckettianos en la cultura contemporánea con el objeto de comprender nuestra práctica teatral. En este capítulo se han considerado algunos especialistas y críticos que han postulado una poética de la cultura a partir de la obra beckettiana.

No hay condiciones para agotar los innumerables problemas que se derivarán del presente estudio, a lo mucho es posible enunciarlos. Algunos de ellos refieren a la práctica teatral, otros a la obra de Beckett, y otros más al ámbito literario en general. Como vemos son tres ámbitos que en reiteradas ocasiones se están tocando. No obstante, nuestra investigación es sobre un autor en particular, Beckett, y sobre un aspecto de su vasta influencia: la re-organización del texto teatral. Es posible inferir uno o varias categorías de análisis del texto beckettiano, siendo esto, será posible identificar formas y sentidos en el arte teatral actual, porque es Beckett quien irrumpe ferozmente en la estética teatral moderna. Una estética que se traduce como el replanteamiento de todo el arte literario de este siglo que apenas comienza.

Capítulo I: Samuel Becket.

Apunte biográfico.²

Samuel Barclay Beckett nació en Dublín, Irlanda el 13 de abril de 1906. Proviene de una familia de clase media protestante. Su formación universitaria la tomó en el destacado Instituto Trinity College de Dublín, al cual ingresó en el año de 1923. En sus últimos años de vida universitaria, Beckett se ha hecho asiduo a los teatros experimentales de Dublín, asiste al Abbey Theatre (el Teatro Nacional de Irlanda que abrió sus puertas en el año 1905), al Queens Theatre (fundado en 1907) y al Gate Theatre (fundado el año de 1928), este último es un importante recinto teatral que durante la época del joven Beckett era la sede del teatro experimental, a la par que presentaba los más importantes clásicos europeos. En todos ellos conoce las expresiones teatrales más diversas de Europa. Se licencio en diciembre de 1927. Para el año de 1928, obtiene una beca de lector de inglés en la prestigiosa École Normale Supérieure. Trabajaría ahí durante dos años, y es a partir de esta estancia en París que la vida de Beckett cambia para siempre.

El París de 1928 es la capital europea del arte y la literatura, muy lejana y diferente a la capital provinciana dublinés. Thomas McGreevy le introduce rápidamente en el exclusivo círculo de amigos y escritores que se reúnen en torno a James Joyce. La admiración Joyce y Beckett es mutua. Beckett colabora con lo que sería la primera versión de la novela *Finnegans Wake*, con un destacado artículo, *Dante...Bruno.Vico..Joyce*. En 1929 ya instalado en París, comienza a escribir su primera novela, *Dream of fair to Middling Women*, la cual será publicada póstumamente. En el año 1930, participa en un concurso literario donde presente el poema *Whoroscope* (el juego fonético original es intraducible, pero algunas aproximaciones a su traducción han sido *Putoróscopo o Horóscopo*), mismo que toma la vida de Descartes como inspiración pero en una franca parodia. Gana el concurso y el poema es publicado ese mismo año por *The Hours Press*. Este año

² Se recomienda complementar esta reseña con las siguientes fuentes biográficas en español: Rodríguez-Gago, Antonieta, [Estudio Introductorio] en Beckett, Samuel, *Los Días Felices*. Margarit, Lucas, *Samuel Beckett. Las Huellas del Vacío*. Ellmann, Richard, *Cuatro dublineses*. Jenaro Talens, *Conocer Beckett*.

también está marcado por el encargo del ensayo *Proust*, uno de los textos crítico-estéticos más relevantes de la trayectoria artística de Beckett. Para el mes de septiembre de 1931, regresará al Trinity Collage como profesor. Para el año 1932 renuncia a su cátedra en el Trinity Collage, él dice: “[...] era absurdo enseñar a los demás lo que yo mismo ignoraba.”³

Se instala en París, pero en el mes de junio del año 1933, tiene que regresar repentinamente a Dublín, porque su padre ha muerto. Su hermano Frank se hará responsable de los negocios familiares y le proporcionará una pensión. Se instala provisionalmente en Londres. Durante los años 1933-34 escribe y termina el libro de poemas *Echo's Bones and other precipitates* (*Los huesos de Eco y otros precipitados*). Sin mayor notoriedad se publicará en el año 1934 el libro *More Pricks Than Kicks* en Londres. No volverá a vivir en Dublín, aunque sí visitará con frecuencia a su madre, quien fallece en septiembre de 1950.

En el año 1936 publica el poema *Cascando*, pieza poética que determinará su escritura. Desde el año 1934 hasta el año 1937, Beckett viaja por distintas ciudades alemanas, de París a Londres y a Dublín; continua su lectura y escribe sobre Descartes, Schopenhauer, Berkeley, Geulincx, así como de figuras literarias como Cervantes, Pope, Chejov, asimismo hace lecturas científicas sobre la teoría de la relatividad, cálculo matemático. En 1937 regresa a París, en ese año entra en contacto con los hermanos pintores Bram y Geer Van Velde, con los artistas Alberto Giacometti y con Marcel Duchamp. De la relación con los hermanos Van Velde conocemos bastante, sobre todo gracias a los escritos sobre crítica de arte y en particular el texto *La pintura de los Van Velde*, que se puede conocer en la compilación de textos fragmentarios *Disjecta*. Para entonces se instalará en París hasta su muerte, excepto por un período de ausencia durante la Segunda Guerra Mundial de 1942 a 1945. En enero 1938 sufre un episodio traumático: una noche en una calle de París, un mendigo se le acerca para pedirle limosna y lo apuñala, poniéndolo al borde de la muerte. Después de su afortunada recuperación, al salir del hospital visita a su agresor en la cárcel, le pide que le dé una explicación de las razones de sus acciones. El mendigo sólo responde “Je ne sais pas”. Esta

³ Margarit, Lucas, *Samuel Beckett. Las Huellas del Vacío*, p. 19.

respuesta le impacta de tal manera que prácticamente toda su obra se convierte en una reflexión en torno a la “gratuidad de los actos humanos”.

Entre los años 1939 y 1940 le sorprende el inicio de la II Guerra Mundial en Dublín. A pesar de que este país es neutral en el conflicto él prefiere regresar a Francia. Durante los años de invasión Nazi en Francia, Beckett participa de la Resistencia Civil fungiendo como “buzón” de los grupos organizados dirigidos por Alfred Péron. En el año 1941, la Gestapo los descubre y tiene que huir junto a su compañera Suzanne Déchevaux-Dumesnil para refugiarse un poblado rural al sur de Francia, en la región de la Vaucluse, ahí trabajó como agricultor y dedicó parte de su tiempo a escribir la novela *Watt* (1944).

En 1945 una vez terminada la guerra regresa a París. Escribe el relato, *Premier Amour* (*Primer amor*) y el artículo *La peinture des Van Velde ou Van Velde ou le monde et le pantalon* (*La pintura de los Van Velde o el mundo y el pantalón*). Ese mismo año el gobierno francés le entrega la condecoración de la Cruz de Guerra por su participación en la Resistencia Civil. Los años posteriores, de 1946 a 1950, serán los años más fructíferos del escritor, años denominados “sitio en la habitación”, porque todas las piezas escritas en esos años hacen alusión al departamento donde Beckett pasó días completos escribiendo sus más grandes piezas: Entre julio y diciembre de 1946 escribe *Mercier et Camier* (*Mercier y Camier*), *L'expulsé* (*El expulsado*), *Suite* (*El final*). En 1947 escribe *Eleuthéria* (obra de teatro sin estrenar); 1947 publica en francés *Murphy*, pero a pesar de las gestiones y apoyo de Tristan Tzara, la novela no obtiene mayor éxito. Este mismo año comienza a escribir *Esperando a Godot*. El año 1948 es el año de *Molloy* y al final del mismo año comienza la elaboración de la novela *Malone meurt* (*Malone Muere*) y ese año termina *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*). Su principal fuente de ingresos son las traducciones que hace para la revista *Transition* que ahora es dirigida por su amigo George Duthuit; en el año 1949 comienza a escribir la novela *L'innomable* (*El innombrable*), la última novela que formará parte de la trilogía: *Molloy*, *Malone Muere* y *El Innombrable*. Esta época es la más productiva de Beckett, es el momento de “la revelación” después de una previa “confusión” con la que vivió los años anteriores. Este momento de revelación tuvo lugar durante el

verano del 1945 cuando visita a su madre, “comprendió de súbito qué tenía que escribir en el futuro⁴: [...] llevó a Beckett a dilatar lo innumerable hasta abarcar el mundo de las energías languidecientes”.⁵ Como se puede observar todas estas obras escritas en el período de “la revelación” son escritas en francés.

Para el año 1950 escribe *Textes pour rien (Textos para nada)*. Otra pieza que forma parte de sus relatos. Es el año en que fallece su madre. También ese mismo año por encargo de la UNESCO traduce una antología de poesía mexicana compilada por Octavio Paz, esta no será publicada sino hasta 8 años más tarde bajo la denominación *Anthology of Mexican Poetry*. En el mismo año traduce *Molloy* al inglés y un año después será publicada. El año 1952 es considerado el año de *Esperando a Godot*, esta se publica por el sello editorial de Éditions de Minuit. Para el 5 de enero de 1953, se estrena la puesta en escena de la célebre obra, bajo la dirección de Roger Blin. Para el año 1954, la obra es publicada en Estados Unidos como *Waiting for Godot*. El 1954 también es el año en que comienza a escribir *Fin de Partie (Fin de Partida)*. Para el año 1955, la novela *Molloy* que aparece en su versión inglesa y es prohibida en Irlanda.

En el año 1956 escribe su primera pieza radiofónica *All the fall (Todos los que caen)*, y finaliza *Fin de Partida*. También escribe la pieza *Acte sans paroles (Acto sin palabras)*, una pieza que comúnmente se representa junto a *Fin de Partida*. Ese año Alan Schneider estrena *Esperando a Godot* en Miami, resultando un rotundo fracaso. El 3 de abril de 1957 se estrena en Londres *Fin de Partida* en francés, y el 27 de abril se estrena en París. El año 1958 es el año de *Krapp's Last Tape (La Última Cinta de Krapp)*, se publica en *Evergreen Review* y se estrena en Londres el día 28 de octubre. El año 1959 comienza la escritura de *Acte sans Paroles II (Acto sin palabras II)* y la novela *Comment c'est (Cómo es)*. También recibe el Doctor Honoris Causa por el Trinity College de Dublín. En 1960 comienza otra de sus grandes obras teatrales, *Happy Days (Los Días Felices)*, el año 1961 se publica en New York y se estrena el 17 de septiembre.

⁴ Ellmann, *Ob. Cit.* p. 140

⁵ *Ibidem*, p. 146

Hacia el año 1964 publica el guión cinematográfico *Film*, participará de su realización junto a la actuación de Buster Keaton. Entre los años 1965 y 1967 publica *Come and go (Vaivén)*, *Imagination Morte imaginez (Imaginación muerta imagina)*, *Eh, Joe*, guiones pensados originalmente para televisión, *Le dépeupleur (El despoblador)*. Samuel Beckett es uno de los escritores mundiales reconocidos con el Premio Nobel de Literatura, el cual le fue otorgado el 23 de octubre de 1969. Él aceptó la condecoración con la condición de no tener que ir a Estocolmo a recogerlo. Su amigo Jerome Lindon recogió el Nobel en su lugar.

Los años 70^a significan la prolongación y exacerbación del estilo beckettiano, en esos años escribe, *Not I (No yo)* (1972) y *That Time (Aquél Tiempo)* (1976), *Footfalls (Pasos)*, 1976, junto con las obras para televisión *Ghost Trio (Trío de espectros)* y *...but the clouds... (... sino las nubes...)*. En el año 1975, dirige su propia versión de *Esperando a Godot* en Berlín. Entre los años 1976 y 1981 publica *Pour finir encore et autres foirades*, *Ends and Odds*, *Pas suivi de quatre esquisses*, el libro de poemas titulado *Mirlitonnades*, *Company (Compañía)*, *Mal vu mal dit (Mal visto mal dicho)*, *Rockaby* (traducido al francés por el mismo como *Berceuse*, y al español por Jenaro Talens como *Nana*) y *Ohio Impromptu*. En el año 1982 escribe la pieza breve de teatro *Catastrophe (Catástrofe)*, que está dedicada al dramaturgo checo Vaclav Havel. En el año 1983 se estrena en un pequeño teatro de Broadway las obras *Ohio Impromptu*, *Catástrofe* y *What Where*, escrita originalmente en francés.⁶ Muere el 22 de diciembre 1989 en París, sus últimas palabras son una evidencia viva de cuáles eran sus más íntimos dilemas: “El tiempo y el sufrimiento y el así llamado Ser. ¡Oh! acabar con todo”.⁷ Testimonio y eco de todo el siglo.

A continuación nos detendremos en este corpus poético-literario, así como en los documentos y textos donde expresa claramente sus ideas artísticas, estéticas y filosóficas para intentar configurar una poética beckettiana que sirva de base para los futuros análisis de los textos teatrales.

⁶ *Quoi où*, de 1983. Traducida al alemán en 1984 por Elmar y Jonas Tophoven.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

Poética

Después de haber hecho una revisión sucinta de los principales hechos y sucesos de la vida del autor, ahora interesa identificar una poética, es decir, determinar la visión artística y estética que profesaba el autor a través de sus propias declaraciones críticas o teóricas y de las ideas implícitas en su producción literaria. Para esto creemos oportuno sustraer ideas artísticas generales a partir del corpus literario enunciado. Evidentemente este trabajo implica una investigación en sí misma -considerando que ya existen varias en su tipo- me daré a la tarea de hacer la revisión de manera general y sirvan estos comentarios como apoyo para lo que intenta describirse “la poética beckettiana”, que a su vez será material imprescindible para lo subsecuente en esta investigación.

En su biografía se hacía mención de una especie de epifanía donde Beckett habría tomado una decisión capital a partir de la cual construye su particular manera de escribir. Esta lo llevo al camino del empobrecimiento continuo. Todos los personajes que construía aparecerían desde entonces en una especie de “umbral de sus vidas”, de sus energías, de su memoria, de sus anhelos. En cuanto a su estilo es notorio que no existe nada en la tradición literaria irlandesa o británica que le preceda, tampoco en los destacados autores del siglo XIX de la literatura universal, su origen y tradición es de otro lugar. Beckett renuncia a los detalles y a los elementos superfluos, el único lujo que tiene su obra es el lenguaje. “Beckett se sirve de palabras difíciles que tienen que consultarse y que resultan asombrosamente idóneas [...]”.⁸ Junto a su nuevo estilo, sus contenidos se ocupan de “lo antisolemne”, como explica Ellmann; sus temas aunque no son menores están “en tonos menores”. No se ocupa “ni de dioses, ni héroes, ni hazañas, ni grandes acontecimientos; nada salvo residuos, desechos, escombros, [...]”.⁹ A lo largo de esta investigación sostenemos que cuando Beckett toca el extremo de la pobreza, de lo doloroso, de lo falso está hablado de lo más importante, de lo más hilarante, de lo más auténtico.

⁸ Ellmann, *Ob. Cit.*, p. 144.

⁹ *Ibidem*, p. 145

Para entrar en materia, iremos al poema *Whoroscope* de 1931 -como nos indica Jenaro Talens,¹⁰ este juego de palabras podemos traducirlo como *Putoróscopo*- es un largo poema fragmentario, irónico y sombrío de la vida y obra de René Descartes, que presentó a un concurso literario convocado por Nancy Cunard y Richar Aldington, con el tema del tiempo. Es interesante saber que Descartes jamás dio a saber la fecha de su nacimiento, por lo cual jamás fue posible conocer su horóscopo. Sin embargo, se sabe que la razón de esto es el origen humilde de Descartes. Probablemente de esta situación surge la ironía del nombre del poema. En él Beckett escribe: “Fallor, ergo sum”, traducido como “me engaño, por lo tanto soy”; corresponde con la afirmación de Nietzsche del auto-engaño del propio Descartes, al no ser él mismo exhaustivo en sus reflexiones y no dudar del propio lenguaje como el método dictaba. Duda que sí aparece en el trabajo poético de Beckett. El poema es un largo epílogo a la vida de Descartes. Beckett sigue con profundo conocimiento la vida y el pensamiento del filósofo francés, como nos lo deja ver el poema, que es un escaparate de datos biográficos del filósofo, cruzados de manera ingeniosa y crítica.

El poemario del año 1933-34 *Echo's Bones o Los Huesos de Eco y otros precipitados*, es un conjunto de trece poemas. En su mayoría, los críticos han calificado a este poemario como un conjunto oscuro, extravagante e irónico. Que, al igual que el poema a Descartes, hace evidente la erudición filológica y literaria del autor. Los poemas de *Los Huesos de Eco*, tienen referencias evidentes y escondidas a autores como Dante, Ovidio y a la poesía trovadoresca de la Edad Media en Francia. Algunos poemas son, “Alba” (título originalmente en italiano), “Datagte es” (título en alemán que significa *entonces/allí amaneció*), “Los Huesos de Eco”, “Malacoda” (este último, nombre de uno de los diablos en *Infierno*, y que es de las pocas personificaciones que no hace referencia a personajes mitológicos en la obra de Dante), “Enueg I, II”, “Sanie I, II”, entre otros. El poemario fue realizado durante un difícil período de inestabilidad física y psicológica por el que atravesaba nuestro autor: en el 1932 ha renunciado a la cátedra en el Trinity Collage, su primera novela *Dream of fair to middling women* ha quedado incompleta, se ha

¹⁰ Margarit, *Ob. Cit.*, p. 20

instalado definitivamente en París, pero ha tenido que regresar momentáneamente a Dublín pues en junio del 1933 fallece su padre. Esta situación, no disminuye el hecho de que el autor se compromete fehacientemente con sus motivaciones, de por sí ya temas desgarradores en sí mismos, por ejemplo, la noche y su relación intrínseca con la muerte, la imposibilidad del amor, la desaparición y descomposición del cuerpo, la muerte del padre. El poemario será publicado hasta 1934 bajo el sello editorial de Europa Press, en un tiraje de 500 volúmenes pagados por el propio Beckett. Compartimos un fragmento del poema “Malacoda”, uno de los más conmovedores, dedicado a su padre recién fallecido,

*tres veces vino
el hombre de las pompas fúnebres
impasible bajo el bombín de piel
para medir
¿no está acaso pagado para medir?
a este incorruptible en el vestíbulo
a este malebranca que los lirios cubren hasta las rodillas
Malacoda con lirios hasta las rodillas
Malacoda no obstante el experto terror
que felpa su perineo extingue su señal
suspirando hacia arriba por el aire pesado
¿debe ser así? debe ser debe ser
[...]¹¹*

Posteriormente tenemos la novela *More Pricks Than kicks* publicada 1936, data del año 1929; la traducción literal del nombre de la novela es complicado, Margarit lo han hecho como *Mas pinchazos que patadas*,¹² otros como *Más pitos que flautas*. La misma se publicó en español bajo el nombre de *Belacqua en Dublín*, con el sello de Lumen del año 1991. En ella, Beckett recupera algunos pasajes de la fallida *Dream of fair to middling women*; el protagonista Belacqua emprende una travesía dantesca entre decadentes paisajes humanos. Nos dice Antonieta

¹¹ Versión de Jenaro Talens.

¹² Margarit, *Ob. Cit.*, p. 18

Rodríguez-Gago que esta novela es la otra cara de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce: Stephen Dedalus es un joven entusiasta que al final de la novela tiene claridad de su porvenir y sus predilecciones artísticas; por el contrario Belacqua, “es un diletante que vaga, indolentemente, de un lado a otro sin rumbo fijo, haciéndose continuas preguntas que ni siquiera intenta responder: [...] A [Belacqua] no le preocupaban, generalmente, las alternativas en blanco y negro”.¹³

El poema *Cascando* del año 1937, es probablemente, la piedra angular de toda su obra poética. Es el poema más original y en la cual encontramos varios recursos que utilizará a lo largo de toda su producción posterior. Fue publicado entre octubre y diciembre de 1936 en *Dublin Magazine*, sus versos giran en torno al tema del amor. A diferencia de las fúnebres letras de *Los huesos de Eco y otros precipitados*, en *Cascando* encontramos un amor esperanzador, o por lo menos, un amor realizable, inclusive, en aquellas partes dolientes donde hay ausencia o decepción, es ocasión de dulces expresiones de pasión y añoranza, sin romper con la ironía y el brutal sentido del humor beckettiano. A continuación, tenemos un fragmento de largo poema,

2

[...]

*un batir de palabras gastadas una vez más en el corazón
amor amor amor golpe de un émbolo antiquísimo
moliendo el suero inalterable
de las palabras
una vez más aterrado
de no amar
de amar pero no a ti
de ser amado y no por ti
de saber no saber simular
simular
yo y todos los otros que te amen
si te aman*

¹³ Rodríguez-Gago, *Ob. Cit.*, p. 9

*a menos que te amen.*¹⁴

La novela *Murphy* del 1938, es una novela o relato largo único en su categoría. Es muy probablemente la novela más veces rechazada por las casas editoriales, 42 veces en total. Es la historia de narrador omnisciente que relata la vida de Murphy y otros personajes grotescos que han regresado a Dublín para recuperarla. La novela está cargada de datos eruditos, de citas filosóficas, de referencias a artistas, escritores, etc. Está escrita con el hermetismo y la filología estricta de todos los primeros trabajos de Beckett. En ella también vemos los planteamientos cartesianos en relación a la escisión entre cuerpo, alma y mente. La novela pasará casi inadvertida salvo para los críticos especialistas y para su amigo Joyce, a quien gustó tanto de la novela que hasta memorizaría fragmentos de la misma. Para Frederick R. Karl, la novela parece estar realizada sobre los mismos materiales que *El extranjero*, el relato largo de Albert Camus, que concebiría no muchos años después de *Murphy*.

Watt, la novela de los años de la guerra. Fue publicada en el año 1953 pero escrita entre los años 1941-45; sería la última novela escrita en inglés. John Pilling nos hace ver el enorme simbolismo de la misma siendo la novela de los años de persecución, exilio y resistencia: el personaje Watt, se empeña en seguir pensamientos y actividades racionales en medio de un ambiente de barbarie y caos. Dice, "Though there is no trace of the global conflict in *Watt*, it reads very much as if it could only have emerged from a world gone mad."¹⁵ La historia es sencilla, el personaje Watt entra a trabajar en la casa del Sr. Knott, es ascendido después de un tiempo y después despedido, para ser remplazado por otro sirviente. Watt termina abandonando la casa del Sr. Knott. La novela es prácticamente el pensamiento de Watt que intenta adivinar las razones de los deseos y conductas de su patrón, personaje que nunca conocemos. En esta novela se está anunciando las características que van a definir a los "anti-héroes" de sus novelas posteriores: *Marcier y Camier*, *Molloy*, *Malone Muere*, y *El Innombrable*. Estas novelas también

¹⁴ Versión de Jenaro Talens

¹⁵ "Aunque no hay rastros del conflicto mundial en *Watt*, este lee mucho como si sólo así pudiera emerger del mundo enloquecido." Pilling, p.36.

comparten la estructura en la cual el relato adopta una forma de búsqueda del personaje por su identidad. Esta trayectoria se convierte en una búsqueda cíclica, donde los personajes no llegan a ningún lado. Esta búsqueda tiene un carácter cómico, en el estilo del humor oscuro de nuestro autor. Por supuesto, los elementos clásicos de evolución, desenvolvimiento, develación y progreso del género de novela están ausentes. La acción es la inacción. Sólo conocemos las conjeturas mentales de sus personajes, sin resolución.

Para intentar explicar las configuraciones que hace Beckett al momento de construir sus personajes, F. R. Karl, nos dice: “para Beckett el haragán es una entidad metafísica”.¹⁶ Beckett está creando realidades fragmentarias en sus relatos, ya que separa a sus personajes de la “sociedad normal”, a su vez, estos están divorciados con la poca relación que puedan tener con el mundo objetual, y finalmente sus haraganes, vagabundos, desterrados, lisiados, retraídos, son sujetos escindidos entre cuerpo y alma. Esta fragmentación origina una conducta y una manera de ser de los personajes que los convierte entidades cósmicas, es decir, entidades supra terrenales. Las historias de sus novelas están atadas por un débil hilo que son los estados sentimentales de los personajes. Es por esta razón que sus novelas son impenetrables y difíciles de seguir en el sentido narrativo, ya que el desplazamiento clásico del género está remplazado por el monologo interior. Esta herramienta literaria la comparte con muchos otros escritores de la Vanguardia de principios de Siglo XX. Con estas elecciones, Beckett también está mostrando sus ideas filosóficas: al anular prácticamente la relación entre objetos y sujetos, poniendo el acento en el estado interior de los personajes, está negando la existencia de una sustancia o realidad material en sí misma, ésta dependerá de la manera en que aparezca y se presente para el sujeto. Como en el pensamiento cartesiano, para Beckett, es más importante el espíritu que la materia, y más importante la subjetividad que la objetividad.

En el año 1945 Beckett publica uno de sus relatos cortos más célebres de su amplia colección, *Primer Amor* es la historia de un sujeto absolutamente incapacitado para vivir por su propia cuenta y que ha sido expulsado de su casa

¹⁶ Frederick R. Karl, *Ob. Cit.*, p. 12

después de la muerte de su padre, a él sólo le interesa mantenerse recluido en alguna habitación lejos del mundo y las personas. Se enamora, -de una manera desolada y amarga-, de una prostituta que le provee un cuarto en su casa. Él vive escondido en ese cuarto, acompañado únicamente de un sofá y un urinal, ella entra de vez en cuando al cuarto para pedirle que hagan el amor; es una historia trágica y cómica al mismo tiempo, en la cual vemos a un personaje que se enamora, sin darse cuenta, y ama sólo para desenamorarse.

Ella lo notó como es natural, las mujeres huelen un falo al aire libre a más de diez kilómetros y se preguntan, ¿Cómo ha podido verme, éste? Ya no se es uno mismo, en tales condiciones, y es desgraciado no ser uno mismo, todavía más desgraciado que serlo, a pesar de lo que se dice. Porque mientras uno es se puede hacer algo, para serlo menos, pero cuando ya no se es se es cualquier cosa, y ya no hay modo de atenuarse. Eso que llaman el amor es el exilio, con una postal del país de vez en cuando, he aquí mis sentimientos de esta noche.¹⁷

Mercier y Camier es una novela escrita en 1946 y publicada hasta dos años después de haber obtenido el Premio Nobel, en el año 1970. Es la historia de dos vagabundos que viajan sin rumbo fijo, llegan y salen de distintas ciudades, caminan por largos períodos en parajes vacíos, se topan con otros personajes extraños, hablan entre ellos de temas intrascendentes. La historia nos resulta familiar porque tiene todo que ver con la aclamada *Esperando a Godot*, misma que comenzaría a escribir dos años más tarde. Otro elemento que comparte la novela con la pieza teatral son las situaciones verbales y físicas cómicas en las que se enredan los personajes, evocando mucho del estilo clownesco de su teatro.

A partir del año 1947 hasta el año 1953, vendría un período altamente productivo, donde escribiría la trilogía de novelas que lo catapultarían al reconocimiento internacional y además lo colocarían como el escritor más controversial de su momento. Sería la afamada trilogía *Molloy*, *Malone Muere* del 1951 y *El Innombrable* del 1953, escritas en francés, (mas tarde traducidas al inglés

¹⁷ Beckett, Samuel, *Relatos*, p. 15

por él mismo), es la obra en prosa más importante de su producción literaria. Muchos de sus críticos y revisores afirman que Beckett vivió largo tiempo con la sensación de no poder superar sus propios logros literarios alcanzados en esta trilogía. El hecho es que no es sino hasta el año 1961 que vuelve a escribir una novela, nos referimos a la novela *Cómo es*; entre tanto encontraremos las célebres obras de teatro que casi llevan al Beckett dramaturgo a eclipsar al Beckett novelista; tales son *Esperando a Godot* del 1952, la pieza radiofónica *Todos los que caen* de 1956 (algunos biógrafos relatan que fue tal la exigencia de Beckett al momento de producir la pieza en la BBC de Londres, que generó el interés en los ejecutivos de la cadena por abrir un laboratorio de producción, formación e investigación de producción sonora para radio que sigue funcionando), *Fin de Partida* y *Acto sin Palabras I* del 1958, *La Última Cinta de Krapp* del 1959. Es probable que el supuesto *impasse* con el que culmina *El Innombrable*, abriría la puerta de la aún más arriesgada creación teatral de Beckett, abordando todos los límites en todos los géneros literarios con los que experimentó. Seguramente esa percepción de un Beckett nostálgico por la prosa, es la construcción de los críticos que se han resistido a la idea de un Beckett superándose a sí mismo en un género que siempre se ha considerado menor en el ámbito literario, como es el teatro.

En *Molloy* vemos a un vagabundo que busca a su madre, mientras su cuerpo se desintegra pedazo a pedazo. En la segunda parte de la novela vemos al personaje Moran que busca a Molloy sin éxito, convirtiéndose poco a poco en el desgarrado Molloy. En *Malone Muere*, el protagonista yace en su cama esperando la muerte, entretanto habla sin sentido en un esfuerzo de encontrar sentido a su actual situación. Habla de sí mismo y de lo que sucede a su alrededor. Vemos a un personaje que se disuelve en su propia voz mientras no llega la ansiada muerte. En *El Innombrable*, vemos la continuidad y el extremo de esta ambigüedad, un personaje que no sabe qué y quién es, no sabe dónde, ni desde cuándo está ahí, ni porqué está, se pregunta por su identidad, no tiene ningún objeto para seguir hablando e indagando, sin embargo, se siente obligado hacerlo hasta el infinito. En las tres novelas encontramos paulatinamente, un incremento en la construcción del mundo beckettiano: puras palabras, palabras puras, sin significado o sentido

alguno, la imposibilidad de los personajes de comunicar sus ideas, alejamiento paulatino de la realidad, para sumergirse en un mundo puramente sensible y espiritual donde lo único audible es la voz interior, la búsqueda de un lenguaje definitivo mientras llega el verdadero final. La sensación de no tener a dónde ir, ni porqué ir, sin embargo la necesidad de seguir yendo.

Junto a esta trilogía encontramos otro texto que acompaña la celebridad de la trilogía, *Textos para nada* del año 1953, se diferencia de sus demás relatos por su extensión, aunque comúnmente es publicado en la colección de relatos que siguieron al *Primer Amor*, como son, *El expulsado*, *El Calmante*, *El Final* de 1945, tres narraciones cortas en las que nos encontramos tres personajes donde el yo-autor se esconde detrás de un yo-narrador que es el personaje de la historia, sin llegar a reconocer bien a bien las diferencias, y que relatan sus pensamientos mientras experimentan, la expulsión de su casa: “[...] dividido por mi vida futura era como si no existiera, a menos que mis provisiones pecaran de pesimistas”.¹⁸ La ansiedad por encontrar una forma de pasar el tiempo que nos impone la vida: “voy, pues, a contarme una historia, voy, pues, a intentar contarme una vez más una historia, para intentar calmarme, y es ahí dentro donde siento que seré viejo, viejo, más viejo aún que el día en que me derrumbé, pidiendo socorro y el socorro vino”.¹⁹ Otro expulsado que busca donde finalizar sus días, “lo que realmente prefieren es ver al mendigo de lejos, preparar el penique, soltarlo en plena marcha, y oír el Dios se lo pague, debilitado por el alejamiento”.²⁰

La novela *Cómo es*, es “la historia” de un personaje indeterminado que se arrastra por un pantano de barro, es una conciencia que habla de su estado y su vida previa, que percibe otro cuerpo presente. Lo singular de esta pieza es su forma lingüística donde ya no encontramos sintaxis, puntuación, ni siguiera un discurso con sentido. El lenguaje es pura musicalidad por reiteración y desplazamiento sonoro, es pura evocación poética. En el año 1964 encontramos una tercera pieza teatral que probablemente complete lo que bien podría llamarse “la trilogía teatral” (para emular la trilogía narrativa), *Esperando a Godot* (1956), *Fin de Partida* (1958) y *Los*

¹⁸ Beckett, Samuel, *Relatos*, p. 39

¹⁹ *Ibidem*, p. 45

²⁰ *Ibidem*, p. 74

Días Felices (1961), aunque articular este conjunto es no hacerle justicia a la importante *La Última Cinta de Krapp* (1959), otras más que vendrán durante la época de los 70^a, tales como: *Vaivén, No yo, Aquel Tiempo, Rockaby, Ohio Impromptu, Catástrofe, Qué dónde*. Aún así, *Los Días Felices* es una de las piezas teatrales que sobre sale, por ser ejemplo claro del empeño en su estilo basado en “la generación de ausencias” como lo nombra Rodríguez-Gago, y en el recurso de la disolución del lenguaje como disolución de la identidad. Hablaremos ampliamente de ella más adelante.

También debemos recordar otros relatos fragmentarios, no publicados en su momento, no fechados de los años 60^a como son, *Imaginación Muerta Imagina, Sin, Basta, En el Cilindro*, hasta que nuevamente aparece la novela *El despoblador*, en 1966, seguida de otra etapa de narraciones cortas y menores, *Para acabar aún, Inmóvil, El acantilado*, hasta que encontramos, nuevamente relatos importantes que marcarían la década de los 80^a, la última etapa de vida de nuestro autor, como fue *Mal Visto, Mal dicho* del año 1980, *La imagen*, es un relato escrito en los años cincuenta pero publicado en 1988, y el testamentario poema *Cómo decir* del año 1989. Este último parece cifrar lo indescifrable de la obra completa de Beckett, un texto poético en francés, traducido por él mismo, como *What is the Word*. El propio nombre del poema es la pregunta clave de su obra, “cómo decir...”, pregunta que revela la insuficiencia del propio lenguaje, que tanto preocupó a Beckett; “el texto refleja dos de los ejes en torno a los cuales gira la mayor parte de la producción beckettiana: qué y cómo ver, qué y cómo decir, al tiempo que asoma desde el propio *incipit* la conciencia de la más que posible inutilidad del esfuerzo”.²¹ Este poema es un testimonio de la principal obsesión de la obra beckettiana, las relaciones entre verbalización y visualización en la literatura, de acuerdo con Carriedo.

El poema es una espiral de resonancias fonéticas, recurso que vemos que utiliza desde la lejana *Watt* hasta este último poema. También hay una reiteración

²¹ Carriedo, Laura, “Samuel Beckett: Cómo decir, la imposible imagen”, p. 50.

de “la locución de una voz indefinible que intenta expresar desde un lugar indescriptible”.²²

locura –
locura por –
por –
cómo decir –
locura a causa de esto –
dado –
locura a causa de todo esto –
dado –
locura dado todo esto –
visto –
locura visto todo esto –
esto –
cómo decir –
este esto –
este esto de acá –
todo este esto de acá –
locura dado todo esto –
visto –
locura visto todo este esto de acá –
por –
cómo decir –
ver –
entrever –
ver entrever –
necesitar parecer entrever –
locura por necesitar parecer entrever –
qué –
cómo decir –

²² Carriedo, *Ibíd.*, p. 51.

y dónde –
locura por necesitar entrever qué dónde –
dónde –
cómo decir –
allí –
allá –
por allá –
lejos –
lejos por allá –
apenas –
apenas lejos por allá qué –
locura por necesitar parecer entrever apenas lejos por allá qué –
qué –
cómo decir –
cómo decir

Es este poema una especie de resumen de lo que podría constituir la declaración de conjunto de su obra: intentar decir qué se ve o se cree ver, que no es más que nuestro deseo el que habla y ve lo que quiere ver. Como nos lo hace notar Carriedo, el uso del infinitivo es con la intención de evitar cualquier certeza. Y si consideramos todo lo anterior expuesto, ante la perplejidad del “mundo percibido” (ya que lo único certero es el mundo interior del sujeto) se le suma la incertidumbre del “mundo dicho” (la que surge de las palabras que son poco aptas para expresar), de ahí *Mal visto, mal dicho*, y también *El Innombrable, Textos para nada, Cómo es*, etc., es decir, “cómo decir...” es la motivación transversal a toda la obra beckettiana. Podríamos decir que la empresa filosófica que se autoimpuso Beckett y que resolvió poéticamente fue el problema de identificar (es decir, diferenciar) “lo percibido, de lo imaginado, de lo recordado” y su paso a la expresión verbal. El mismo Beckett lo declarará en algún momento, “cuando intentamos reconstruir la imagen mental con palabras lo único que logramos es desdibujarla”.²³ ¿Cuál es el problema con las

²³ Carriedo, *Ibidem*, p. 54

palabras? Que éstas tienen una carga semántica previa a su función en la expresión.

Hasta aquí dejaremos la revisión de la prosa y la poesía de Beckett. A continuación se expondrá la ensayística y crítica del escritor irlandés para profundizar en sus principios artísticos, de acuerdo a esto es obligatorio abordar dos textos de su producción crítica: *Proust*, un ensayo crítico sobre la novela *En busca del Tiempo Perdido* de Marcel Proust del año 1930; y el ensayo *Dante...Bruno.Vico..Joyce*, ambos son verdaderos programas estéticos, si consideramos lo temprano de su aparición. Se hacen evidentes sus preferencias literarias y los objetivos de su arte, de los cuales ya no se apartará jamás.

Samuel Beckett es un estricto filólogo y un escritor aventurero con ideas propias y originales. En el ensayo sobre Joyce, en apariencia, está jugando con las identificaciones y semejanzas que se arrastran desde Dante a Bruno y de Vico hasta Joyce. Sin embargo, como él mismo señala, esas precisiones son difíciles de enfrentar. Lo único que tiene en ese momento es “[...] un puñado de abstracciones entre las que sobresalen una montaña, la coincidencia de los opuestos, la inevitabilidad de la evolución cíclica, un sistema de poética y la perspectiva de auto expansión en el universo de Work in Progress del señor Joyce”.²⁴

Retomando a la figura de Vico, pone a consideración su polémica personalidad entre empirista, materialista, pragmático o místico; más allá de la discusión, la coincidencia de los especialistas es que es “un innovador” y es precisamente en este punto donde coincide con Joyce, en opinión de Beckett. Vico desarrolla una poética donde establece que en el mito y en la naturaleza de la civilización está el origen del lenguaje y de la poesía. De manera sintética, tal como lo expone Beckett, la tesis de Giambattista Vico es: “[descartar] dos perspectivas, la materialista y la trascendental, y se decanta por la racional. La individualidad es la concreción de la universalidad, y cada acción individual es a la vez supraindividual. [...] De modo que la historia no es resultado del Destino o el Azar, [...] sino resultado de una necesidad que no es Destino, y de una libertad que no es Azar [...]. A esta fuerza él la denominó Divina Providencia. [...] Es en esta Providencia

²⁴ Samuel, Beckett, *Disjecta*, p. 21.

donde debemos buscar el origen de las tres instituciones comunes a toda sociedad: religión, matrimonio y sepultura. [...] El Señor Joyce adapta claramente esta ordenación histórica y social como una conveniencia, o inconveniencia, estructural”.²⁵ Y en esta replica estructural, Beckett encuentra que aquello que es religión en Vico es “nacimiento” en Joyce; lo que se corresponde al matrimonio, es “madurez”; y sepultura equivale a “descomposición”, y una cuarta, que Vico da por sentado, pero Joyce no, el inicio del nuevo ciclo o “generación”. Beckett afirma que las alusiones a estas cuatro instituciones humanas son recurrentes a lo largo de todo *Work in Progress*. No obstante, existe una diferencia radical entre Joyce y Vico, éste último es filósofo, mientras que aquel tiene una clara actitud displicente frente a la filosofía. Para Joyce, “la lámpara es más importante que quien la enciende”.²⁶

Cuando Beckett intenta “avanzar hacia el Vico de la poesía” surge una relación más estrecha entre éste y Joyce, más allá de las cuestiones estructurales. Para Vico, la poesía tiene su origen en la curiosidad natural del ser humano. Es “Hija de la ignorancia”, el poeta es igual a creador, necesariamente. Dice, “la poesía constituyó la primera operación de la mente humana y sin ella no podía existir el pensamiento”.²⁷ La poesía es anterior a los conocimientos abstractos porque es metáfora, es fantasía que permite explicar aquello donde la razón no alcanza. “La poesía es en esencia la antítesis de la metafísica”,²⁸ porque la metafísica depura de la experiencia sensible al pensamiento; por su parte la poesía es pasión y sentimiento, más aún da vida a lo inerte. La metafísica se aproxima a los universales, por el contrario la poesía se aproxima a los particulares. Es aquí, donde Beckett a partir de las elucubraciones sobre Vico, llega a afirmar que la poesía es condición para la filosofía y para la civilización.

En relación a que la poesía se encarga de los particulares, de sus sentimientos y pasiones; es posible decir que los poetas son los sentidos de la humanidad, y por otro lado los filósofos son el intelecto. Si no hay nada en el

²⁵ *Ibidem*, p. 24.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

intelecto que no haya pasado por los sentidos, ergo, no hay nada en el pensamiento, en la filosofía y la civilización que no haya pasado por la poesía. Y podemos constatarlo, en todas las “corrientes animistas primitivas”, son una forma poética más que un sistema intelectual.

Lo mismo sucede con la idea del origen del lenguaje, considera a Vico un racionalista que descarta la perspectiva materialista (donde, el lenguaje no es más un sistema de símbolos avanzado y convencional) o la perspectiva trascendental (donde se sugiere que el lenguaje es de orden supra humano), en cambio, como racionalista dota al lenguaje de un desarrollo, natural e inevitable. Esta línea evolutiva del lenguaje va del “gesto o símbolo pre-lingüístico”, a los “nombres tipo”, es decir, “[los hombres primitivos] incapaces de concebir la idea de poeta o de héroe, dieron el nombre a todos los héroes o a todos los poetas conforme al primero, [...], hasta que pudieron designar una serie de individuos con los nombres de sus prototipos”.²⁹ Siendo esto, Beckett defiende la “espontaneidad del lenguaje”. También asume que la poesía es anterior y el fundamento de la escritura, porque en un principio cuando el lenguaje era el gesto, lo hablado y lo escrito eran lo mismo, ejemplo de esto son los jeroglíficos. El alfabetismo es un estadio mucho más avanzado de la civilización derivado de la convivencia común, no de las especulaciones de la “sabiduría profunda de los filósofos”. Y todavía en las civilizaciones alfabetizadas tenemos una diferencia entre escritura y expresión directa. En esta última la forma y el contenido son inseparables.

Para Beckett, Vico no diferencia entre poesía, lenguaje y mitología. “La mitología es una manifestación histórica de los hechos, de fenómenos contemporáneos reales; reales en el sentido de que fueron creados a raíz de la necesidad de las mentes primitivas y creídos a pie puntillas, [...] es un simple registro de lo objetivo”.³⁰ Y esto es precisamente lo que sucede en *Work in Progress*, de acuerdo con Beckett: “he aquí páginas y páginas de expresión directa”.³¹ Aquí, el lenguaje no es forma y contenido, si no que la “forma es contenido y el contenido es forma. No es para leer, o más bien no es sólo para leer.

²⁹ *Ibidem*, p. 27- 28.

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ *Ibidem*, p. 29.

Es para mirarlo y escucharlo. Su texto no versa sobre algo, es ese algo mismo; [...] Cuando el significado es dormir las palabras se echan a dormir”.³²

En el inglés de *Work in Progress* el sentido emerge hasta la superficie de la forma y se transfigura en la forma misma. Y a este estado de lenguaje y su sentido Beckett lo denomina “aprehensión”. Y el proceso de aprehensión en esta aplicación implica la aprehensión igualitaria de “la unidad espacial” (la visibilidad del lenguaje) y “la unidad temporal” (la audibilidad del lenguaje). Asimismo, Beckett señala otro hallazgo de Joyce al momento de escribir su pieza, “el señor Joyce ha desofisticado el lenguaje”.³³ Y hay que considerar que el inglés es una lengua sumamente sofisticada, sin embargo, ante el análisis de Beckett, Joyce ha logrado que las palabras que indiquen su estado no sólo por el significado abstracto sino por su forma. Y pone el ejemplo con la palabra “to doubt”, que para Joyce no expresa cabalmente la incertidumbre, la duda y en su lugar coloca la expresión in “twosome twominds”, la cual se puede traducir, sólo cercanamente, como en “dos dos mentes” o “en dúo dosmentes”.

Por supuesto que este dominio del lenguaje no es exclusivo de Joyce, Beckett también lo señala en Shakespeare, en Dickens, y en relación a todos ellos, dice: “las palabras no son aquí las amables contorsiones de la tinta de la imprenta del Siglo XX. Están vivas. Se abren paso hasta la página y lucen, resplandecen, palidecen y se extinguen”.³⁴ Y, ¿qué de todo esto es viquiano? El estilo. Quiere decir, que todo este dinamismo verbal, es más que nada un reducción de diversos medios de expresión a su “precisión originaria y fusión con las esencias primitivas, [no hay] intención de subjetivismo o abstracción, ningún intento de generalización metafísica. Se nos muestra una afirmación de lo particular”.³⁵

En lo que refiere a la figura de Dante, Beckett señala que el señor Joyce ha hecho lo que aquel con el italiano: con plena conciencia y alevosía, ha optado por una lengua vulgar (la lengua materna) que podría haber hablado cualquier italiano de la Edad Media, una síntesis de distintos dialectos de las provincias italianas, en

³² *Ibidem*, p. 30.

³³ *Ibidem*, p. 31.

³⁴ *Ibidem*, p. 31.

³⁵ *Ibidem*, p. 32.

realidad esta lengua no se hablaba en absoluto, ni nadie podría haberla hablado nunca. Siendo esto, *La Divina Comedia* de Dante es una “apología de la lengua vulgar”. Esto es lo que pasa en Joyce, ha forjado una nueva lengua a partir del inglés, la lengua de *Work in Progress*, que nadie en la Tierra podría hablar.

Todo lo anterior corresponde a las ideas más importantes de esta reflexión sobre la obra de Joyce y el lenguaje. Es evidente que Beckett está hablando sobre sí mismo y su particular concepción del lenguaje más que sobre los autores y las piezas en cuestión. Importante rescatar la posición privilegiada en que coloca la poesía, como anterior al pensamiento abstracto, la poesía es una experiencia particular y sensible, y más interesante aún es que la oponga a la metafísica, ya que esta es la depuración más alta y completa de los elementos empíricos, y para Beckett la poesía es empirismo puro. También es importante su genealogía del lenguaje: que va del gesto o símbolo pre-lingüístico, a los nombres tipo hasta llegar al concepto; explicando así, al lenguaje como algo espontáneo, y por espontáneo debemos comprender inmanente, en oposición a la explicación idealista del surgimiento lenguaje. Esta inmanencia del lenguaje también se observa en la relación de la forma y el contenido del mismo. Es decir, el lenguaje tiene dimensión espacial y dimensión temporal, las dos son la forma del lenguaje. En la aprehensión de las dos dimensiones es posible encontrar el estilo. En este sentido el estilo no es solamente “una manera de decir o ver”, sino es una invención original del propio lenguaje. Es por esto que forma y contenido son inseparables.

Finalmente, es imprescindible hacer notar que en este ensayo, nuestro autor, está dando cuenta de cuáles serán las grandes diferencias entre él y Joyce. Éste tomó su lengua materna³⁶ y ha optado por hacer con el mayor número de material posible, la invención de un lenguaje abarcador y totalizador. Por el contrario, Beckett, se deshace de su lengua materna, opta por un número más reducido de material lingüístico y su invención es la destrucción del lenguaje. Las palabras de Beckett son: “Joyce opta por la omnipotencia, yo opto por el fracaso”.

³⁶ Podemos traer aquí las consideraciones de G. Deleuze en relación a “la lengua materna” en *Crítica y Clínica*: “[...] la lengua materna es una lengua mayor, un sistema dominante. [...] Escribir es crear un lenguaje extranjero, es la destrucción o descomposición de la lengua materna, pero también es la invención de una nueva lengua dentro de una lengua mediante la creación de sintaxis [...]” Deleuze, *Crítica y Clínica*, p. 11-12

Un segundo texto crítico que resulta revelador en relación a las ideas poéticas y estéticas de Beckett es *Proust* del año de 1930. Éste es un encargo de Tomas MacGreevy, Prentice Charles y Richard Aldington, durante su estadía en el École Normale en París, sobre la novela *En busca del tiempo perdido*. Cabe mencionar que años después Beckett desestimó este ensayo, considerándolo “jerga filosófica barata y llamativa”. Aún así, Beckett imprimió muchas ideas originales en él, recuperó la gran mayoría de sus influencias literarias y filosóficas, desde el propio Marcel Proust, Pedro Calderón de la Barca, Dante Alligheri, Charles Baudelaire hasta Arthur Schopenhauer. Pasó de ser una revisión crítica de la novela a un ensayo con alcances estéticos y epistemológicos sobre la literatura, la creación literaria y el lenguaje; es una lectura ineludible en la trayectoria de Beckett. Dedicó muchas horas a su diseño y realización, comenzando por la lectura de la titánica novela de Marcel Proust: durante el verano de 1930, lee en dos ocasiones los 16 volúmenes de la novela. A partir de ahí queda prendido del lenguaje y el estilo proustiano. Con este encuentro literario se completa para su vida artística las figuras literarias más influyentes: “Joyce tuvo una influencia principalmente <moral> sobre Beckett; le enseñó lo que era la <integridad artística> y le recomendó que escribiera lo que <le dictara su sangre, no su intelecto>. La influencia de Proust será igualmente importante, en el campo estilístico”.³⁷

Si en el ensayo sobre la pieza joyceana encontramos una erudición filológica y filosófica, en la pieza dedicada a Proust nos toparemos con una especie de creado artístico, derivado de una postura que deviene crítica y contraria a las ideas proustianas. Para Proust el arte es redentor, Beckett no cree en la redención de ninguna manera. Para aquel, la expresión artística es un momento de plenitud y éxito de la existencia, en nuestro autor irlandés la expresión artística se asienta sobre la idea del fracaso como principal fuerza creativa. Igualmente, a su parecer el arte está jugando con la ignorancia y a la impotencia humana todo el tiempo. Siempre ha sido un interesado por el proceso creativo, tanto el propio como el de los escritores, pintores y músicos que le han ocupado críticamente. En el ensayo de *Proust* afirma: la obra de arte ni se crea, ni se elige, sino que “pre-existe en el

³⁷ Rodríguez-Gago, *Ob. Cit.*, p. 7.

artista”, y lo único que éste tiene que hacer es “descubriarla, desenterrarle, excavar”. Explicita las diferencias entre artista y escritor: el artista ha conseguido el texto; el escritor es un artesano que lo traduce. “El deber y el trabajo del escritor son los de un traductor”.³⁸

Al principio del ensayo, Beckett se propone analizar el “perspectivismo proustiano” y, desde ahí estudiar la condena temporal a la que somete sus personajes. Asimismo, describe al tiempo como “condición y circunstancia” para las víctimas-personajes de Proust. Es así como Beckett asegura que no hay escapatoria “de las horas y de los días. Ni del mañana, tampoco del ayer”.³⁹ Y no existe tal escapatoria, porque el ayer ha sido deformado por nosotros. Irremediamente hemos caminado el ayer y así lo hemos incorporado a nosotros mismos. También dice que “el ayer es una calamidad” pero no por su contenido, ya que los objetos no tienen realidad ni significación en tanto que no sean percibidos, rememorados o imaginados por la conciencia. Lo cual quiere decir que lo que realmente tiene realidad y significación es nuestra propia conciencia “la conciencia latente”. La calamidad del ayer o de las horas, inclusive del mañana, proviene de “su cosmografía ha sufrido una dislocación”. Como se decía anteriormente, el ayer es un paso irremediable, que ha sido deformado por nosotros, por nuestra conciencia y por nuestros deseos. Pero el ayer no lo traemos al hoy. Eso no es posible. De ahí, viene el descontento punzante y diario. Del incumplimiento de nuestros deseos. El objeto del deseo del “yo del ayer”, ya no es el objeto del deseo del “yo de hoy”. Hay que decir que el cumplimiento es la plena identificación del sujeto con su objeto de deseo. No es posible acoplar “el estado temporal del cumplimiento”, con “el estado temporal de la aspiración”; en el remoto caso de que este acoplamiento se suscitara, sería tan perfecto, que la aspiración y la alegría del cumplimiento desaparecerían, haciendo imposible reconocer nuestra satisfacción. En resumen, Beckett afirma que el “sujeto ha muerto –quizá muchas veces- en el camino [de la vida]”.⁴⁰

³⁸ Beckett, *Proust y otros ensayos*, p. 91.

³⁹ Beckett, Samuel, *Proust y otros ensayos*, p. 50.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 52.

La acción desafiante del tiempo sobre el sujeto es la modificación de su personalidad frente a la permanencia de la realidad. Misma que, si existe, sólo es posible poseerla como “evocación retrospectiva”. En el sujeto habitan dos, el individuo del pasado y el individuo del futuro. Éste último mira anticipadamente, ufanándose de su “voluntad de vivir, exento de la amargura de la fatalidad”. Sólo requiere que una fecha, un plazo, cualquier especificación temporal para que se rompa su monocromática superficie de aspiraciones y dé cuenta de la “amenaza latente del cumplimiento de una promesa” o un deseo. Beckett está afirmando que el tiempo futuro es una historia para nosotros, no una historia en nosotros. Todo lo anterior se desarrolla sobre la base de “sujeto móvil” frente a un “objeto ideal”. ¿Pero qué pasa cuando nos enfrentamos a objetos comunes o cuándo nuestro objeto de deseo es otro sujeto móvil? He aquí el problema de las relaciones humanas. “dos dinamismos separados e inmanentes entre los cuales no existe ningún sistema de sincronización”.⁴¹ Sea cual sea la calidad y posición de nuestro objeto de deseo, “nuestra sed de posesión es por definición insaciable”, nos dice Beckett. En el mejor de los casos, “todo lo realizado en el tiempo (todo lo que el tiempo produce), sea en el arte o en la vida, sólo puede poseerse sucesivamente, mediante una serie de anexiones parciales, nunca en forma integral y de una vez”.⁴²

Hemos intentado sintetizar lo más claramente posible una compleja exposición donde Beckett explica el fracaso de las relaciones entre los personajes en la novela de Proust, un fracaso anunciado que es de tan alta abstracción en el esquema proustiano que pareciera por momentos arbitrario. Más adelante, Beckett explicará dos procedimientos que permiten a los mismos personajes relacionarse con el mundo. Estos son, la memoria y el hábito, “atribuciones del cáncer del tiempo”. Para poder entender la parte más mínima del mecanismo proustiano es necesario tener clara idea de cómo funciona la memoria y cómo funciona el hábito. En primer lugar, nos dice que ambos son correlativos, es decir, “las leyes de la memoria están sujetas a las leyes del hábito”. La mejor manera de definir el hábito es identificarlo con la vida: “la vida es una sucesión de hábitos”. Pero como ya

⁴¹ *Ibidem*, p. 53.

⁴² *Ibidem*, p. 53.

habíamos dicho anteriormente, el individuo es una sucesión de individuos. El hábito no permanece, sino por el contrario, éste debe ser renovado cada vez. “Hábito es entonces el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos”.⁴³ Esto es lo mismo que decir, que la creación del mundo no tuvo lugar de una buena vez y para siempre, si no que tiene que tomar su lugar cada día. El hábito es una “adaptación automática”, sin ninguna carga moral, es decir, no se puede hablar de buenos o malos hábitos.

El asunto con esta efectuación fiduciaria, es decir el hábito, que es constituyente del individuo, la parte interesante sucede en los períodos de transición entre cada período de adaptación. Es en esa “zona de peligro [...] cuando por un momento el aburrimiento de la vida es remplazado por el sufrimiento del ser”.⁴⁴ Es posible afirmar que el sentido de sufrimiento de acuerdo a la exposición de Beckett, se parece mucho más a la “angustia existencial heideggeriana” que a un sufrimiento pesimista-nihilista con el que se ha pretendido identificarle. Digamos que hasta cierto punto es un sufrimiento o angustia que tiene un aspecto productivo, ya que le permite al individuo salir del ofuscamiento, del tedio, del aburrimiento de la vida y moverse en el juego libre de sus facultades. Porque los hábitos paralizan nuestra atención. Cuando hay un cambio en el entorno con el cual no estamos habituados, donde no se puede llevar a cabo el contrato entre nuestra experiencia y los objetos, son las facultades, aparentemente atrofiadas por el desuso, las que vienen al rescate, y dice Beckett, “el valor máximo de nuestro ser se recupera”.⁴⁵

El hábito provee de seguridad al individuo. La manera en que puede dejar atrás esa “seguridad atrofiante” es, por ejemplo, “[...]cuando se le opone un fenómeno que no sabe reducir a la condición de un concepto cómodo y familiar, cuando, en una palabra, falla en su responsabilidad como pantalla para evitar a su víctima el espectáculo de la realidad, desaparece, [por supuesto esta incomodidad tendrá consecuencias] la víctima, convertida en ex víctima, liberada por un instante,

⁴³ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 56.

se expone a esa realidad, situación que tiene ventajas y desventajas.”⁴⁶ Asimismo, Beckett, recupera la afirmación de Proust sobre el hábito. Él lo concibe como una segunda naturaleza, que de alguna manera permite al individuo no padecer las crueldades de una primera naturaleza, pero también nos evita “los encantos de la realidad”. ¿Cuál es esa primera naturaleza? Dice Proust, una mucho más salvaje, que un “instinto de autopreservación animal”. Esta primera naturaleza emerge en los períodos de abandono (los llamados períodos de transición entre hábito y hábito). Cuando habla de “los encantos de la realidad”, explica: la familiarización con los conceptos y nombres de las cosas son efectos perniciosos del hábito. Impiden a la percepción observar los objetos como únicos -ésta singularidad de los objetos es la fuente del encanto de la realidad-. “El esclavo del hábito rechaza el objeto que no le cabe en el esquema de alguno de sus prejuicios intelectuales, que se resiste a las proposiciones de su equipo de síntesis, organizado por el hábito bajo los principios del menor esfuerzo”.⁴⁷ Entonces, es posible decir que nuestra percepción oscila en un péndulo donde en un extremo tenemos el sufrimiento -en el sentido positivo, la verdadera condición para la experiencia artística- y en el extremo contrario tenemos el aburrimiento -el más tolerable y duradero de los males humanos-. ¿Cuáles serían las ventajas de la supresión del hábito? Sin el hábito, dice Beckett, la vida sería necesariamente un aparecer delicioso para aquellos a quienes la muerte amenaza a cada momento.

El segundo elemento que analiza Beckett en el mecanismo proustiano es la memoria. En primer lugar nos dice que adular a alguien diciendo “tiene buena memoria”, es una mentira, porque el que “tiene buena memoria, no tiene memoria”, es decir, el que no olvida nada, no tiene porque recordar nada. “Recordar el ayer” es tanto como “recordar el mañana”. Solamente es una consecución de imágenes y reminiscencias que responden más a nuestras urgencias y deseos, que a la realidad misma. Beckett establece desde un principio que la percepción es condición necesaria para la memoria. Es a través de la curiosidad –un reflejo incondicionado ante la sensación de peligro- como la percepción imprime contenido

⁴⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 57.

en la memoria. Mientras más intensa sea nuestra curiosidad, entre más alto sea nuestro interés, más indeleble será el registro de nuestras impresiones.

El problema con la memoria es cuando comienza a remplazar la realidad, “en casos extremos la memoria está tan estrechamente relacionada con el hábito que su palabra se hace carne, y no está disponible sólo en casos de urgencia, sino que se impone habitualmente”.⁴⁸ Es por esto que Beckett afirma en un principio que recordar es una falacia, una contradicción. Sólo podemos recordar lo que se ha registrado en “nuestra extrema distracción”, estos registros son llevados al “fondo de nuestro ser”, a lado más oscuro del cual el hábito no tiene acceso. Es en esa guarida donde está lo mejor de nuestro ser, lo mejor de nuestros múltiples yo y sus concreciones, dice Beckett. Y es mejor “porque se ha acumulado furtiva, penosa y pacientemente bajo la nariz de nuestra vulgaridad”.⁴⁹ Evidentemente, nuestro autor está hablando de la “memoria involuntaria”, piedra angular sobre la cual fue erigida toda la novela proustiana. Esta es contraria a la mal llamada “memoria voluntaria” que “se trata de la memoria uniforme de la inteligencia, y se puede contar con ella para reproducir a nuestra inspección agradecida esas impresiones del pasado que se formaron consciente e inteligentemente”.⁵⁰ Y aún más, las imágenes que contienen nuestra memoria voluntaria, son una “lejana proyección de nuestra ansiedad y oportunismo”.

Si se acepta establecer una fórmula para comprender mejor las ideas presentadas, es posible decir: Proust parte de la “mala memoria” que es la memoria voluntaria -a la vez imaginativa y empírica, evocación y percepción directa, real sin ser actual, ideal sin ser abstracta- y se dirige hacia la memoria involuntaria -la que nos permite sumergirnos en la parte más inaccesible del ser, lamentablemente, se suscita sólo por accidente- logrando así la identificación del pasado con el presente, superando al tiempo el hábito y la memoria voluntaria. Beckett llama a este último conjunto, “monstruo jónico de tres cabezas”. El problema de la evocación voluntaria es que siempre estará acompañada de los prejuicios de la intelección. Este prejuicio funciona quitándole cualquier palabra, sonido o gesto que no encaje con el

⁴⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 62.

concepto. Y el asunto es que toda experiencia nueva se encuentra precisamente en el ámbito del misterio que la “voluntad vigilante rechaza”.

El gran tema de *En busca del tiempo perdido* es “el amor como una función de la tristeza”, a decir de Beckett, así como “la amistad es función de la cobardía”. El problema central del amor y la amistad es el conflicto que deriva de que nada que no sea “cosa mental” puede ser penetrado o poseído. Es la condición irremediable de aislamiento a la que está sometido el ser humano. Equiparable al problema auténticamente beckettiano: “comunicar donde no hay comunicación posible”. Así es como, el joven Beckett derivando de la tragedia de soledad a la que está sometido el ser humano, y que tan bien retrata Proust, encuentra un principio que ya no le abandonará jamás: “La amistad es un recurso social, como la tapicería o la distribución de cubos de basura. No tiene relevancia espiritual. Para el artista, que no se queda en lo superficial, rechazar la amistad no es sólo razonable, sino necesario. Porque el único desarrollo espiritual posible se encuentra en el sentido de la profundidad. La tendencia artística no es expansiva, sino una contracción. Y el arte es la apoteosis de la soledad. No hay comunicación porque no hay vehículos de comunicación. Incluso en las escasas oportunidades donde la palabra y el gesto resultan ser expresiones válidas de la personalidad, pierden su significado al atravesar la catarata de la personalidad que se les opone. O hablamos y actuamos por nosotros mismos –en cuyo caso una inteligencia ajena distorsiona el discurso y la acción y los vacía de su significado– o hablamos y actuamos para los demás –en cuyo caso decimos y actuamos una mentira”.⁵¹

Beckett sagazmente visualiza a Proust como un artista romántico en contraposición a un Joyce que sería más bien un artista clásico. El artista romántico da primicia a la percepción, al instinto y “privilegia la afectividad sobre la inteligencia”. Por el contrario el artista clásico admite la omnisciencia y la omnipotencia. El artista romántico atiende una “exposición no lógica de los fenómenos”, su secuencia temporal es extremadamente compleja, parece más bien, responder a una necesidad interna de los personajes. El artista clásico se eleva por encima del tiempo pero de manera artificial. Asimismo el artista o el intelectual

⁵¹ *Ibidem*, p. 80.

romántico, desprecia y evita la amistad, porque este movimiento es contraproducente para el espíritu. Es un movimiento “adentro hacia afuera” que corrompe el titánico esfuerzo que hace el artista de extraer los valores inmateriales de la vida, y mediante ese trayecto tiene que volver a tocar lo material y lo concreto. La mejor trayectoria para el artista es la que lo lleve a la profundidad interna. En palabras del propio Beckett: “la única búsqueda fecunda es excavatoria, una inmersión, una contracción del espíritu, un descenso. El artista es activo, pero su actividad es negativa, la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales le repugnan, busca el centro del remolino”.⁵² Estas afirmaciones derivan en la nada consoladora afirmación de que los seres humanos estamos solos, no podemos conocer nada y tampoco podemos ser conocidos. Aún más, el ser humano no puede salir de sí mismo, sólo conoce a los demás a través de sí mismo.

Pensando en el proceder de un artista, Beckett describe cómo es que el maravilloso accidente de la memoria involuntaria es el real ejercicio de evocación de las sensaciones verdaderas. Casi una ruta de la creación poética. Dice, “si por accidente, y dado un conjunto de circunstancias favorables (un relajamiento del hábito de pensar del sujeto y una reducción del radio de su memoria; una disminución general de la tensión de su conciencia tras una fase de desaliento extremo), si por algún milagro de analogía la impresión central de una sensación pasada se repite como un estímulo inmediato que el sujeto pueda identificar instintivamente con el modelo de duplicación (cuya pureza integral se ha retenido porque se ha olvidado), entonces la sensación pasada total, no su eco ni su copia, sino la sensación misma, aniquilando toda restricción espacial y temporal, entra precipitada para sumergir al sujeto en toda la belleza de su proporción infalible”.⁵³ La idea de “la sensación misma” quiere decir que el procedimiento del artista no será “aglomeración cristalina” (como efecto de una sensación), sino llegar “al núcleo, es decir, a lo cristalizado”. Esta es la propuesta personalísima de Beckett para la ruta del arte.

⁵² *Ibidem*, p. 81.

⁵³ *Ibidem*, p. 85.

Posteriormente se aventura ciertas conclusiones, propósito y los procedimientos de Proust, de las cuales es posible deducir el propósito general del arte para Beckett: “[...]sólo en la claridad del arte se puede descifrar la extática perplejidad que había conocido ante la superficie inescrutable de una nube, un triángulo, una torre, una flor, un guijarro, cuando el misterio, la esencia, la Idea, aprisionados en la materia, habían pedido la munificencia de un sujeto que pasaba dentro de la caparazón de su impureza, y le habían ofrecido, [...] al menos una belleza incorruptible”.⁵⁴ Si observamos todo el desarrollo hasta aquí, la fórmula es ciertamente la vía negativa, destructiva, la famosa “des-palabra” que caracteriza su poesía, es la excavación al núcleo, a “lo nuboso” de la nube, “a lo triangular” del triángulo, a “lo florido” de la flor, y su singularidad viene de la misma anormalidad del objeto como experiencia nueva, desprotegida de prejuicios intelectuales y atribuciones conceptuales. Es también, el ejercicio voluntario hacia lo in-voluntario a través de la percepción y con el componente de creación, necesario para re-vindicar los contenidos de la conciencia.

Sin dejar de ser un ejercicio esclarecedor de la novela y el autor, *Proust* es un programa poético de Beckett, por su temprana aparición y por el establecimiento de una serie de principios que aplicará en toda su obra posterior. Además de que en el mismo ensayo opera sus lecturas y sus adhesiones filosóficas, probablemente la más clara de todas en este ensayo sea Schopenhauer. En este sentido, todo el ensayo es un retrato “shopenhaueriano” de Marcel Proust. Y para muestra de ello, podemos recuperar el principio rector de la estética, de acuerdo con el filósofo en el *Mundo como Voluntad y como Representación*: “la contemplación del mundo independientemente del principio de la razón”. Son precisamente las “descripciones experienciales y no demostrativas” de los personajes en la novela las que evidencian la operación artística de Proust y que Beckett rescata tan finamente. Sin embargo, hay un punto de inflexión, donde Beckett es más “shopenhaueriano que proustiano”, en el sentido de que Proust confecciona sus personajes como si fueran miembros del “reino vegetal”, con la intención de aproximarse a una imagen del “sujeto puro”, exento de la “impureza de la voluntad”. Desprecia la voluntad por ser

⁵⁴ *Ibidem*, p. 87.

servil a la inteligencia, al hábito. Pero sus personajes son víctimas de la voluntad que es “ciega y sorda”. “[Sus personajes] carecen de toda dimensión moral. Y, al igual que los miembros del mundo vegetal, parecen solicitar un sujeto puro, para poder pasar de un estado de voluntad ciega a otro de representación. Proust es ese sujeto puro. Está casi exento de la impureza de la voluntad. Desprecia su falta de voluntad hasta que comprende que la voluntad, al ser utilitaria, un sirviente de la inteligencia y el hábito, no es una condición de la experiencia artística. Al eximirse el sujeto de la voluntad, el objeto se exime de la causalidad (el tiempo y el espacio como conjunto). Y esa vegetación humana se purifica en la percepción trascendental capaz de capturar el modelo, la idea, la cosa en sí”.⁵⁵ No es que haya un derrumbe de la voluntad, sino que la “aglomeración”, la apoteosis de Proust es “el estado contemplativo, un acto puro de comprensión, sin voluntad”. Muchos años después, la figura de Schopenhauer seguirá apareciendo en los teoremas literarios de Beckett. De hecho, algunos críticos, consideran que ha sido la figura de Beckett quien ha re-actualizado la estética de Schopenhauer cuando se creía que éste había sido superado, hacia los años 50^a justo cuando Beckett empieza a conocer la fama.

Muy importante para esta investigación es la idea misma del tiempo y la importancia que tiene para la constitución del sujeto en la crítica de Beckett. Al igual como sucede en la estructura de sus piezas literarias, el tiempo del individuo es una espiral en movimiento centrípeta constante. Una metáfora “heraclidiana” de la percepción subjetiva del tiempo, que es realmente la única que existe para Beckett, marcado claramente por la influencia cartesiana. Como hemos mencionado, para Beckett la constitución de la conciencia -que es percepción y creación- proviene de la habilitación diaria del sujeto con sus objetos correlativos, proceso que se puede enunciar mediante el proceso de aspiración y cumplimiento (en este caso incumplimiento). La recuperación del tiempo en la conciencia a través de la memoria voluntaria es dislocar, desvirtuar, desfigurar ese tiempo. Por el contrario, la duplicación del instante vivido por medio de la memoria involuntaria es la única recuperación verdadera del tiempo. Los sujetos y los personajes literarios están condenados al tiempo pero también están determinados por él, esto es, la

⁵⁵ *Ibidem*, p. 97

conciencia está irremediabilmente sumergida en el proceso de aspiración e incumplimiento, porque si existiera un cumplimiento de los deseos, desaparecería la aspiración misma; por otro lado, el sujeto está integrado por varios sujetos, ya que el paso del ayer (el incumplimiento) y el futuro por venir (la aspiración) se han incorporado al individuo, deformándolo en otro nuevo, mientras que el exterior ha permanecido, de ahí la idea de que el sujeto ha muerto muchas veces en su vida.

Otro punto interesante es la idea del tiempo como un relato para nosotros. Es decir, sólo es posible recuperar la percepción temporal mediante el relato de nuestro paso por el ayer, y la historia que hacemos para nosotros del futuro. Aquí, Ricoeur es muy cercano a Beckett, en el sentido de que el tiempo sólo es posible “sustanciarlo” mediante la narración. La aclamada idea de Beckett como un pesimista parece desmoronarse ante las afirmaciones antes recuperadas. Como es posible observar, mediante el análisis de la obra *En Busca del Tiempo Perdido*, Beckett está afirmando el sufrimiento como el desaliento extremo que es la condición necesaria para el despertar de las facultades del Ser, adormecidas por el hábito y el aburrimiento. En este sentido, reivindica este estado límite de la vida como el único posible para la autenticidad humana y el despliegue de las facultades del Ser. Como el mismo Adorno señalará tiempo después, la vía beckettiana será la vía negativa, es decir la de reivindicar y afirmar las facultades creativas del Ser a partir de supresión y la limitación.

En el año 1983, *John Calder Publishers*, obtuvo la anuencia de Beckett para editar un conjunto de cartas, críticas, reflexiones sueltas, apuntes, un texto dramático inacabado, entre otras misceláneas, encabezados por el ensayo dedicado a Joyce, bajo la denominación *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment*.⁵⁶ El conjunto de textos fueron publicados en la lengua en que fueron escritos, así que la publicación suponía lectores bilingües y especialistas. Para el año 2009 fue traducido al castellano bajo el sello de Arena Libros. Ese conjunto de textos vinieron a completar los estudios beckettianos que hasta entonces sólo formaban parte de algunas privilegiadas y prestigiosas bibliotecas. Asimismo la compilación permitió conocer más afondo las distintas facetas de

⁵⁶ Beckett, Samuel, *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*. Arena Libros.

nuestro autor, desde su joven vocación de crítico literario, como periodista, como crítico de arte, teórico y finalmente conocer el texto dramático inconcluso *Deseos Humanos*. Probablemente, solo este conjunto podría significar un estudio particular. Únicamente nos interesa rescatar algunos enunciados y afirmaciones de los textos mencionados en el afán de completar la perspectiva poética y la crítica del lenguaje que desplegaba Beckett.

Uno de los textos más controversiales es *El Concentrismo*, escrito probablemente entre el año 1930 y 1931, cuando regresa Dublín, después de dos años de estancia en el École Normale Superior de Paris, con una oferta académica en el Trinity Collage. Por esos días fue convocado para dictar una conferencia ante la Modern Language Society de Dublín. Beckett leyó un artículo sobre *Jean Du Chas, fundador del Concentrismo*. Tanto el movimiento artístico como el autor eran una ficción, una ironía.⁵⁷ Un gesto que simbolizaba sus opiniones frente a la Academia, los intelectuales y los eruditos. El texto contiene elementos dignos de pensarse y completan las apreciaciones artísticas de nuestro autor. De acuerdo al texto ficticio, el personaje en cuestión Jean Du Chas, de principios de Siglo XIX, se desarrolla en una marginación social y emocional, sus escritos son trepidantes, evanescentes y sus afectos aburridos, afirma que su vida es reflejo de la vida de cualquier individuo europeo, a continuación describe la Europa que heredaría *Du Chas*:

[...] la comitiva de los pestíferos bubónicos que van a infestar el siglo XIX se organiza a la gloria eterna del primer turista. Está hecho, Montaigne se llama Baedeker, y Dios lleva un chaleco rojo. Se movilizan las minorías e inventan un vampiro abstracto que llaman la mayoría. Es la apoteosis de la fuerza menor. Una horda de sapos sádicos recorre Europa en busca de la burra eternamente extenuada. Raskolnikoff, Rastignac y Sorel se sacrifican y ponen la Trinidad al estilo actual, triángulo escaleno o simbólico fálico, como quieran, camaradas. Cada uno a su canalón. Ibsen prueba que tiene razón.

⁵⁷ Cohn, Ruby [Prólogo a la edición inglesa] en Beckett, Samuel, *Disjecta. Escritos Misceláneos y un Fragmento Dramático*.

Renan demuestra que se ha equivocado. Coincidencia. Anatole France pasa de todo a grito pelado. Marcel Proust se metamorfosea en espino a fuerza de fumigaciones. Coincidencia. Y Gide se crucifica en un ángulo de 69 grados porque ha perdido la concordancia del cazador y Fargue se horizontaliza porque ha agotado su repertorio de inmundicias y Valéry descompone en proposiciones absolutas lo que no ha leído y Mallarmé bemola en terceras claro-de-lunares lo que no ha hecho y todos los demás que ustedes saben afinan sus cornamusas y luego forman cuarteto para tocar mal, ya que, ¡caramba! , los individuos no van al concierto.⁵⁸

Inconfundible y notable la caricatura sardónica de la Europa de finales del siglo XIX, la misma que heredaría el Siglo XX. Asimismo reveladora en relación al desencanto generalizado de los modernos (desencanto que heredarían los posmodernos) por los grandes hallazgos del Siglo XX: el psicoanálisis, el marxismo, las revoluciones proletarias, el discurso comunista, el encubrimiento del cristianismo en la crítica liberal, la conciencia histórica o historicismo como pecado de “las buenas conciencias”, pero al fin de cuentas el gran descubrimiento del Siglo. Finalmente, la mala poesía, que no importa que sea mala, ya que nadie la lee, de cualquier modo. Me parece que con absoluta erudición -de la cual se mofaba- Beckett está retratando anticipadamente cuales serán los blancos de la crítica al finalizar el Siglo XX, así como de la llamada estética posmodernista, dando así, el material crítico de sus sucesivas ficciones. Pareciera que Beckett está haciendo notar la banalización de la raza humana con el remate final, “¡Qué importa que la orquesta esté desafinada, nadie va al concierto de cualquier manera!” Irrisorio y ridículo, pero bastante sensato. En otro momento hemos afirmado que Beckett es un profeta de la estética posmoderna, también un hombre cabal con sus principios poéticos. Siempre se sostuvo en el margen de los discursos hegemónicos, sin ser completamente apolítico o indiferente y siendo todo el tiempo un experto.

Otro texto que pone de manifiesto el credo artístico de Beckett es *La Carta Alemana* de 1937. Epístola comentada y revisada por la mayoría de sus cronistas y

⁵⁸ *Ibidem*, p. 43.

críticos. Resulta ser el documento donde mejor se enuncia su “literatura de la despalabra”. Es la primera ocasión que enuncia su desencuentro con la propia lengua y la seducción que siente por “desenredarla” como lo hace con la lengua extranjera. “La carta de Beckett en alemán es por tanto un alegato de la creación por medio de la descreación”.⁵⁹ La misiva está dirigida a Axel Kaun con un asunto relativo a la traducción de poemas de J. Ringelnatz, proyecto al que no le ve mucho futuro. En la carta afirma que le resulta absurdo escribir en inglés, razón por la cual escribe en alemán. Dice de su propia lengua, “[...] cada vez se asemeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o la nada) que hay detrás”.⁶⁰ Invoca un “desenmascaramiento de la lengua”, para eliminar la gramática y la sintaxis. Instala como el propósito más excelso para los escritores el de surcar agujeros en la lengua de tal manera que permita que emerja lo que se encubre detrás de ella. A su parecer la música y la pintura ya llevan ventaja en este ejercicio de “silenciamiento”, siendo la literatura la que se resiste como si hubiera una razón para que esa “materialidad de la superficie del habla no haya de disolverse.”⁶¹ Y, desde su punto de vista, existen distintos niveles para esta disolución del lenguaje. En un primer momento, podría articularse un sistema que representará una actitud “sardónica hacia el habla”. Que no se confunda con la apoteosis de la palabra de Joyce, sino más bien algo parecido a las “logografías de Gertrude Stein”,

Stanza XXXVIII

*Lo cual quiero decir es esto
No hay principio de un fin
Pero hay un principio y un fin
De principio.
Pues sí por supuesto.*

*Cualquiera puede advertir que norte por supuesto
Es no sólo norte pero norte como norte
Por qué se preocupaban.*

⁵⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁶¹ *Ibidem*, p. 57.

Lo que quiero decir es esto.

*Sí por supuesto.*⁶²

Para Beckett, en Stein el lenguaje se ha “vuelto poroso, aunque por desgracia de una forma completamente accidental”.⁶³ En la misma carta, Beckett nos insinúa las bases o antecedentes filosóficos que tienen sus aspiraciones de una literatura de la “deshabla o despalabra”, se refiere a su posición particular en torno al Nominalismo. De acuerdo a lo expuesto en esta carta, nos parece muy claro que el inicio de esta estética de la despalabra, proviene de un maltrato involuntario a una lengua extranjera. Maltrato que se volverá intencionado y consciente con el paso de los años.

Existe un texto que recoge la paradoja de una literatura de la despalabra y que es también una declaración estética importante, es el texto *Les deux besoins*, traducido como *Las dos necesidades*. En el texto afronta la idea de que las palabras tiene una densidad propia, de “la necesidad del autoconocimiento”, del arte la única vía y de los artistas como los únicos capaces. “La necesidad de conocimiento se opone a la necesidad que niega dicho conocimiento”. De hecho, la obra de arte es en teoría la síntesis de esta tesis (la necesidad de conocimiento) y la antítesis (la necesidad de negar el conocimiento). La síntesis es equivalente a una tercera necesidad, “la necesidad de hacer”. De acuerdo a esto, el artista es un portador de preguntas, más que de soluciones. Siendo así, es posible entender la afirmación de Beckett cuando dice que “[...] sólo el artista puede acabar por ver [...]”,⁶⁴ y también tiene “la capacidad de hacer ver a otros”, si así se desea, “la monótona centralidad que cada uno quiere, piensa, hace y sufre, de eso que cada uno es”.⁶⁵ Como podemos ver, Beckett sigue decantándose por el yo antes que la sociedad, sin olvidar lo estrecho que puede llegar a ser ese yo.

Igualmente, aboga por llamar “necesidad” al impulso propio del artista de autoconocimiento, por citarlo de alguna manera, cartesiano como es, sabe que “al

⁶² Traducción de Joaquín Ibarburu, Gertrude, Stein, *Poesía*, [En Línea], [<http://www.zapatosrojos.com.ar/pdg/Poesia/Poesia%20-%20Gertrude%20Stein.htm>], Última consulta: 9 de enero de 2013, 18:12 hrs.

⁶³ Beckett, *Ob. Cit.* p. 58

⁶⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 59.

hablar de las sustancias innegablemente se falsifica su idea”. Al nombrar una cosa no se nombra la cosa en sí, sino alguno de sus atributos. Lo que Beckett está diciendo es que este impulso es más revelador que decir solamente “necesidad de saber de sí mismo”. Es la interrogación por la vida como la única manera de vivir la vida dignamente. Estas “necesidades” (la necesidad de tener una necesidad) son ecuaciones con igualdad de importancia y que se sustraen a cualquier repuesta metafísica. Probablemente, uno de los principios estéticos que más se pliegan a la forma poscartesiana y que permeo todo el pensamiento beckettiano, es el que explica la posición del artista contemporáneo, para esto utiliza el Teorema de Pitágoras como metáfora, dice: la situación del artista es la del número irracional. En este sentido el artista es el elemento de inconmensurabilidad en la formula racional, “infierno sinrazón, desde donde se eleva el grito en blanco, la serie de cuestiones puras de la obra”.⁶⁶ La inconmensurabilidad de sus enunciados proviene del hecho de que no es conclusivo: la obra de arte siempre abre a más y más preguntas, “[...] ya que a los entimemas del arte lo que les falta son las conclusiones y no las premisas [...]”.⁶⁷

Así como se inclina por el “yo” frente a “la sociedad”, parece ponderar la intuición frente al intelecto, y la marginación frente a la inclusión, todas ellas propiedades del arte cuando se afronta éste por la vía negativa. En otro momento afirma: “toda poesía, por su condición de marginada de los diversos paradigmas de la prosodia, es oración”.⁶⁸ Pero este enunciado no describe una creencia, sino una actitud. El mismo Beckett alega que el poema será poesía sólo si el lector ha encontrado en él una vía de escape de la “profanidad sin habla”. Evidentemente esta pauta es más inclusiva que el considerar aquello “qué es poesía por solamente por la métrica”. También “oración” tiene una dimensión distinta, no es la plegaría de los humildes, no es una interrogación o una convulsión por la falta de entendimiento, por el contrario, la poesía como oración es un “asentimiento, un acto de reconocimiento”. Hay grandes ventajas en esta definición, muchos más poemas y oraciones pueden ser poesía que lo que permite la regla formal. La desventaja

⁶⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 73.

está en, ¿cuántos de nosotros podemos percibir o hacer percibir esta claridad? Por eso el artista es una minoría. “Conocer tan sumamente bien lo que uno valora, lo que uno vale, [...] tremendamente infrecuente es la de retener en el reconocimiento de tal riqueza la luz, la calma, la contundencia que la conformaron. Desconozco si es posible adquirir la primera de estas capacidades; la segunda sé que no”.⁶⁹

Una de las facetas más controversiales de nuestro autor es la de crítico de arte. Esto es porque nunca se consideró un crítico de arte profesional, sino un “aficionado al arte muy sabio”. La mayoría de los textos redactados a petición de galeristas, artistas, editores de revistas de arte, amigos pintores, etc., fueron aceptados como una manera de obtener una paga pronta en su precaria situación financiera después de la II Guerra Mundial, o acaso, porque desestimaba la crítica como palabrería desagradable y confusa. Alguna de estas circunstancias o la mezcla de todas ellas hacen que sus escritos críticos estén poblados de aseveraciones poéticas controversiales y poca crítica de arte (en el sentido práctico). Un texto emblemático de esta circunstancia es la reseña crítica a los pintores hermanos Van Velde del año 1945,⁷⁰ en él dice que cuando se pretende hacer crítica se puede caer en cuatro de estas funciones: “[...] hacemos estética general, como Lessing. Es un juego encantador. O entonces hacemos anécdota, como Vasari y Harper’s Magazine. O entonces hacemos catálogos razonados, como Smith. O entonces nos entregamos con toda franqueza a un parloteo desagradable y confuso”.⁷¹ De entrada, la actitud hacia la palabra crítica es la misma que hacia la palabra poética: entre menos, mejor. Sin embargo, sus afirmaciones sobre el arte pictórico pueden ser esencialmente distintas a sus afirmaciones sobre la literatura.

Las palabras son esencialmente espejo de su emisor, las palabras “nos cuentan a nosotros mismos”, dicho de otro modo, nos narran a nosotros mismos. Incluso, “las palabras intencionalmente confesionales nos traicionan”. La diferencia con el cuadro, es que este no es confesión, no son narración, “el cuadro está ahí,

⁶⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁰ Bram Van Velde (1895-1981) y Geer Van Velde (1898-1977) los dos de origen holandés. A Bram Van Velde se le cataloga como uno de los iniciadores del estilo abstracto.

⁷¹ *Ibidem*, p. 131.

un sinsentido. [...] el cuadro espera a que lo saquen de ahí [...] se trata de un cuadro porvenir”.⁷² El arte pictórico necesita del juicio del espectador para pasar de un cuadro con líneas y colores a una expresión. Un cuadro necesita estar en sociedad para adquirir sentido. En este punto la expresión pictórica sí comparte con la literatura porque a juicio de Beckett, cualquier obra de arte pura, es decir, aquella que se quede en “su génesis está condenada a la nada”. La paradoja en la pintura (como existe la paradoja en la literatura) es que el “aficionado ilustrado que corre a las galerías”, sólo busca una cosa, el placer, el gozo, llamado por algunos, estético, pero no por Beckett. Es el placer la causa del carácter público del arte. Sin embargo, el artista (el verdadero) no sólo quiere dar placer a su espectador, quiere “obnubilarlo” con algo todavía más complejo, “más imposible”. Y, ¿cómo el artista hace posible lo imposible? Impidiendo el placer del espectador y propiciando el juicio ontológico. En palabras de Beckett: “lo imposible se hace para que elija, para que tome partido, para que acepte a priori, para que rechace a priori, para que deje de mirar, para que deje de existir, delante de una cosa que simplemente habría podido amar, o encontrar fea, sin saber por qué”.⁷³

Entonces, de acuerdo con Beckett, el artista hace de lo imposible posible no sólo con objeto de impedir el gozo superfluo del espectador, sino, más que nada, con la intención de interrogar al espectador, e interrogarse por su propia ontología. La buena o mala pintura no existe, como tampoco existe la buena o mala literatura. Únicamente existe la pintura/literatura que abre esta coyuntura ontológica. Si no es así, entonces es otra cosa, decoración, periodismo, opinión, anécdota. No se confunda la marginación que el ejercicio artístico tiene con elitismo o exclusividad; el arte y ser artista es propiedad de todos aquellos que puedan pasar de la expresión directa (decoración, periodismo, opinión, anécdota) a la deformación. No hay en esto mérito divino, genético o académico. El arte que postula Beckett, no es aquel que hace oda a sus medios, propósitos y/o formas intrínsecas, p.e. la plástica, los medios plásticos, la literatura, la expresión verbal, la música, el sonido-silencio; sino aquella expresión que reniega de los medios, propósitos, formas propios -si

⁷² *Ibidem*, p. 131.

⁷³ *Ibidem*, p. 132.

tales pudieran ser definidos de manera conclusiva- para él, todas estas disertaciones están en el ámbito de la estética práctica.

El camino del arte no termina ahí. Para derivar en ellos, los cuadros (líneas y colores), también las palabras (letras y gramática), la música (sonidos y silencio), deben enfrentarse con el aficionado, el espectador intencionado. Los juicios estéticos no pueden basarse sobre términos de bueno y malo, el arte traduce -en el caso de la pintura traduce a imágenes- oscuras tensiones internas, y entonces, en todo caso es adecuado o no, a criterio del aficionado, ya que de esto no tiene conciencia el autor. No podemos dejar de lado el ejemplar tono irónico con el que bien expresa Beckett idea de la crítica. “No hay pintura. Sólo hay cuadros. Cómo estos no son salchichas, no son buenos ni malos”.⁷⁴ La dificultad de la crítica de arte radica precisamente en que no es posible hacer reduccionismo al gusto particular y en la consideración de que las palabras tienen dificultades en sí mismas para decir “algo de algo” o “hacer que expresen algo que no sean palabras”. Todo ello son las complicaciones a las cuales se enfrenta el crítico de arte, sin considerar las propias complejidades del Arte Moderno: “relaciones de utillaje con la gran escuela de la pintura crítica –crítica de sus objetos, crítica de sus medios, crítica de sus fines, crítica de su crítica [...]”.⁷⁵ El asunto es que la pintura moderna, posiblemente todo el Arte Moderno, desde Cézanne hasta Klein, o desde Brecht hasta Pinter, desde Schoenberg hasta Stockhausen ha roto con sus antecesores en el concepto de arte. “Aquí [en el Arte Moderno] todo se mueve, nada, huye, regresa, se deshace, y se hace. Todo cesa, sin cesar. Diríase la insurrección de las moléculas al interior de una piedra una milésima de segundo antes de que se pulverice”.⁷⁶

Otro hallazgo de nuestro dramaturgo como crítico y como esteta será el propugnar la categoría “humanización del arte” como el paradigma del arte en el Siglo XX. Esto es, a los artistas del Siglo XX -en este caso los pintores modernos, abstraccionistas, cubistas, fauvistas, expresionistas, etc.- no les interesa la pintura, la literatura, la música en sí mismas, lo que les interesa es “la condición humana”. Lo humano como categoría es algo reservado para “los tiempos de grandes

⁷⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 139.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 141.

masacres”, dice Beckett. Lo humano es una palabra que se utiliza hoy en día sin precedentes. Justo en una época en la que tenemos “una carnicería religiosa mayor”. Si es posible pensar “lo humano como un apelativo” aplicable a un sin número de fenómenos y cosas, observaremos que las personas se lo devuelven entre ellas calificando conductas y producciones, “[...] llueve sobre los medios artísticos con una abundancia muy particular. Es una lástima. Porque el arte no parece que tenga necesidad del cataclismo para poder ejercerse”,⁷⁷ por el contrario, lo humano sí. Con la simple expresión de “esto no es humano” se desechan las cosas, las posibilidades, las conductas. Hay una simplificación inaudita de “lo humano”. El artista moderno que se pregunta por “la condición humana”, tiene más humanidad en sus obras que todas “las procesiones hacia una felicidad de cordero sagrado”. Lo humano es salvaguardar la vida humana. La condición humana es una contradicción entre esta salvaguardia y la negación de la misma. Para concluir esta apartado podríamos retomar la siguiente meditación: “[...] la reflexión sobre la creación artística en general, y la pictórica en particular, lo que le lleva a Beckett a tomar conciencia de su propio camino literario. A ello se añade –no lo olvidemos– una firme voluntad de alejarse de los modelos narrativos del realismo decimonónico, así como de desprenderse de la influencia de su primer gran maestro James Joyce”.⁷⁸

Beckett se enfrenta a un problema de tipo filosófico, específicamente epistemológico y de tipo expresivo con la sentencia “cómo decir...” este problema atraviesa toda la obra. El mismo se refiere a la imposibilidad de configurar la imagen mental con palabras sin traicionarla. Desde aquí es natural el paso a la construcción de imágenes en la escena. Quiero decir, es probable que mediante la representación escénica, Beckett haya encontrado su imagen sin desconfigurarla. Visto de esta manera, su paso de la prosa a la escritura dramática no es un paso de la zozobra narrativa, por el contrario, es una trayectoria natural en su producción literaria. Sin embargo, el drama también sufre de las “deformaciones” de la novela, es posible constatarlo en las piezas de la década de los 70^a. Lo cual quiere decir

⁷⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁸ Carriedo, *Ob. Cit.*, p. 55.

que el teatro en su forma literaria también deforma la imagen mental y se enfrenta al “impedimento” del “cómo decir...” es así como se abre la puerta al Teatro Posdramático,⁷⁹ del cual Beckett es el gran anunciador.

Sobre todo en *La carta alemana*, Beckett habla de la imposibilidad del lenguaje para expresar cualquier cosa, y esta imposibilidad es el núcleo de la llamada estética “unwort”, traducida como “la estética de la despalabra”; Beckett coincide con los pintores de la Vanguardia, particularmente con Bram Van Velde en mostrar el fracaso ante los materiales propios de su disciplina. Su rechazo al realismo deviene del privilegio que ambos artistas dan al mundo interior, al mundo subjetivo, evidentemente también influenciados por los movimientos artísticos de principios de Siglo XX. Esta apuesta al subjetivismo es regla para los artistas, pero también es regla para los espectadores del arte. Por lo tanto, y como ya se ha dicho en otro momento, lo esencial del arte es justamente la tensión que hay entre la realización -Carriedo, utiliza la palabra “desbordamiento”- del yo y el mundo. En consecuencia el “camino del artista” es el sumergirse en esa excavación interior, indagando en las marañas internas del sujeto, para encontrar la obra de arte que yace en ese paraje íntimo, y como nos lo ejemplifica Carriedo, de ahí viene la *errancia* como el movimiento natural de los personajes beckettianos.

Habría que decir que es posible hacer una taxonomía de la obra beckettiana de acuerdo a “la conciencia del fracaso y la insatisfacción crónica del creador ante la expresión”, por ejemplo, habría un primer período de la obra desde sus inicios en los años 30^a hasta los años 50^a, es decir, desde *More Pricks Than Kicks* antes de la aparición de la novela *Cómo es*, en las obras de este período todavía hay una relación tangible entre “la función figurativa y visualizadora” de las palabras, de acuerdo con Carriedo. Un segundo momento, sería desde la novela *Cómo es* (aquí encontramos la emblemática *Happy Days*) hasta la obra *Qué Dónde*, aquí ya no existe esta relación, por el contrario la imagen y su representación están completamente divorciadas, aquí están los textos más incomprensibles, “informes, inarticulados”, lo único que encontramos es una dialéctica entre configurar y desconfigurar.

⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies, (1999), *Postdramatisches Theater*.

Lo anterior expuesto nos permite dar cuenta de las ideas artísticas, estéticas, filosóficas en general que Beckett profesaba y que se incorporan o deducen de su producción literaria. La intención es primordialmente explicar las aportaciones e innovaciones literarias del autor, identificar una poética. No obstante, si intentamos visualizar su importancia en relación con la evolución histórica del teatro en Occidente, la exposición anterior parece no ser suficiente. Creemos necesario hacer una revisión de cómo se ha desarrollado el teatro en Occidente desde sus orígenes hasta el momento actual, y en ese paso, identificar cuál es la importancia y cuáles son las aportaciones originales de nuestro autor.

La evolución del teatro: de la tragedia clásica al Teatro del Absurdo.

En el presente apartado se hará una presentación sucinta de los elementos que identifican el paradigma aristotélico del teatro en Occidente, que es el punto de origen de los géneros dramáticos de los siglos subsecuentes, principalmente las formas realistas del teatro. Posteriormente, enumeraremos los puntos de inflexión, intentando con ello recuperar los movimientos de evolución del teatro del Realismo hasta la vanguardia teatral, particularmente, el Teatro del Absurdo. Esta revisión nos dará cuenta del lugar particular de Beckett en la historia del teatro en general y su relación particular con el movimiento del absurdo, que si bien no es posible negar su pertenencia, no podemos reducirlo a esa corriente.

En la *Poética*, encontramos el criterio aristotélico que ha dominado las formas occidentales del teatro hasta principios del Siglo XX, a partir de ahí el teatro cambia en sus elementos literarios y escénicos. La línea del tiempo que va desde la Antigüedad Greco-Latina a principios del Siglo XX, es una más o menos homogénea, pero que se ve seriamente trastocada por el surgimiento de las vanguardias artísticas; este giro sucede poco después de la década de los 30^a con el Teatro Épico brechtiano y el Teatro de la Crueldad, estos dos movimientos marcaron la primera disidencia radical con el modelo aristotélico del teatro.

El paradigma aristotélico se deriva del conjunto de obras clásicas (tragedias, comedias y farsas de la Antigua Grecia) que se analizan y exponen en la *Poética* de Aristóteles. En este texto encontramos especial énfasis de la idea de que una tragedia griega debería alcanzar su objetivo (la catarsis), independiente de su representación escénica. La catarsis se define como un estado emocional particular que tiene funciones que van desde la salud física y mental del individuo hasta la estabilización del Estado. La estructura ideal de la tragedia de acuerdo con Aristóteles es la imitación de una acción, porque las tragedias preferidas de Aristóteles se estructuran con predominio del *mythos*. La definición de arte que atraviesa este teorema literario dice que la actividad artística es un hacer acompañado de la razón verdadera y no corresponde a la necesidad ya que el

principio del arte está en el artista, no en el producto⁸⁰. La producción artística es una actividad consiente, que está basada en un conocimiento general adquirido mediante la experiencia y la práctica, pero el conocimiento del arte refiere algo que todavía no existe; el concepto de arte propiamente dicho es el de mimesis.

Mimesis es un término amplísimo donde caben los problemas de la verosimilitud, coherencia, unidad del texto, “[cuando decimos] lo verosímil como objeto de la mimesis poética: [no nos referimos a] la realidad, lo que efectivamente ha sucedido o sucede, sino lo que podría o debería suceder en el contexto de la obra”.⁸¹ Todo tiene cabida en poesía: lo imposible, lo fantástico, lo increíble, a condición de que sea verosímil, coherente y necesario, a según de Aristóteles.

De la exposición de Aristóteles nos interesa la fábula, de ella dice: es el acontecimiento mimético de lo teatral, es la narración de la historia presentada en el orden cronológico de los sucesos, si estos tuvieran lugar; la disposición y el orden interno de los acontecimientos de la pieza teatral responden a otro término, la trama. Otro elemento relevante, sobre todo para la literatura teatral es el de los caracteres, su configuración siempre deberá estar subordinada a la acción dramática y son los modos de actuar, reaccionar y conducirse de los personajes. Con la combinación de la fábula, los caracteres y el pensamiento de los personajes se construye un discurso. El espectáculo es probablemente el término más controversial de la *Poética*. Su descripción es clara “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética”.⁸² Con esta definición se establece el profundo debate que alcanza hasta nuestros días, es la discusión en relación a las dos dimensiones del teatro: texto y representación.

Esta cuestión es el núcleo del rompimiento con “el paradigma aristotélico”: las vanguardias artísticas se oponen a la primacía del texto y comienzan a indagar en la escena, el trabajo de los actores, la definición de lo teatral. Lo más relevante en esa línea son Antonin Artaud y Bertold Brecht. Como vemos de los conceptos primordiales para comprender la evolución de la literatura dramática y sus distintos géneros (tragedia, comedia, pieza, farsa, tragicomedia), son la fábula o *mythos*.

⁸⁰ Aristóteles, *Ética Nicomachea*, p. 102.

⁸¹ Bobes, Carmen [...], *Historia de la Teoría Literarias. Antigüedad Grecolatina*, p. 95.

⁸² Aristóteles, *Poética*, p. 18.

Aristóteles utiliza el término de *mythos* tanto para identificar la composición y disposición de los hechos, como para identificar el material mítico del cual se desprenden los hechos narrados, es el mito de la tradición en el cual se apoya la fábula para su objetivo.

El filósofo griego afirma que sin fábula no hay tragedia porque es el elemento al que se supeditan el resto de las partes de la tragedia, es ella la que establece la pauta de unidad, coherencia y necesidad. La autoridad del mito, que como nos dicen los expertos, está fuertemente arraigado en la conciencia colectiva. En el *mythos* ya encontramos las ideas que nos llevan a la inversión o revelación de las circunstancias (*peripecia*), la revelación o toma de conciencia, (*anagnórisis*) o la devastación o desaparición (*pathos*) de los héroes, “el poeta ha de conseguir que la disposición artística de los materiales de la fábula convierta los hechos dramatizados en patrones universales de la condición humana”.⁸³ En este sentido la fábula tiene la autoridad del *logos* poético que entrará en relación dialéctica con las circunstancias existenciales de los espectadores/lectores, que es lo mismo que decir que la autoridad trágica dependerá del poeta, de acuerdo con Aristóteles. Es necesario que la acción dramática que integra la fábula sea una, completa y noble. Para que sea así debe contener “un principio, medio y un fin”, de acuerdo a esto, Aristóteles hace énfasis en la disposición de los acontecimientos dentro de la fábula; y justamente nosotros en esta investigación decimos que únicamente a través de la composición poética o inteligencia narrativa algo puede ser determinado como un principio, un medio y un fin. Por el contrario la descripción de Aristóteles supone que la organización de la fábula está dada por una sucesión racional y causal de los acontecimientos.

La evolución del modelo de acción dramática aristotélico tiene momentos claves en su desarrollo y modificación. Los movimientos literarios del siglo XIX que se identifican con el paradigma aristotélico son el Realismo y el Naturalismo dramático. Del Realismo encontramos figuras como la de Henryk Ibsen (1828-1906), las innovaciones de éste, radican en el cambio que produce al cambiar la naturaleza del conflicto trágico transformando los personajes de “héroes” a

⁸³ Bobes, Carmen [...], *Ob. Cit.*, p. 112.

personas comunes y corrientes, que casi siempre representan a una nueva clase social que está dinamizando las transformaciones industriales de finales de siglo XIX, nos referimos a la burguesía; la figura de Antón Chéjov (1860-1904) es relevante ya que con él encontramos un “nuevo realismo” llevado con un laconismo extremo que acentúa el subtexto haciendo surgir el discurso implícito. Del Naturalismo, la figura literaria más relevante es Emile Zolá (1840-1902), que si bien no se destaca como un importante dramaturgo, su influencia resulta básica para comprender los elementos de la herencia, la posición del escritor y la determinación biologista en los personajes de los escritores posteriores. Posterior al Naturalismo encontramos el Drama Social y su dramaturgo más destacado es Maxim Gorki (1868-1936), este estilo replantea la estructura dramático y se acerca a la epopeya, asimismo aquí los sujetos individuales son remplazados por sujetos sociales. Otra corriente que influye en este camino es la literatura que hace uso de formas míticas y alegorías oníricas. El primero en poner en escena un mundo onírico de acuerdo con el pensamiento psicológico moderno fue Augusto Strindberg (1849-1912).

Otros escritores, si bien, no específicamente dramaturgos, abonarían a la evolución del teatro de un modelo aristotélico hacia un modelo no aristotélico hasta alcanzar el movimiento de ruptura conocido como Teatro del Absurdo, son Edward Lear (1812-1888), Lewis Carroll (1832-1898), Christian Morgenstern (1871-1914), Franz Wedekind (1864-1918), todos ellos reconocidos como los escritores que antecedieron a las expresiones de vanguardias conocidas como el Dadaísmo y el Expresionismo, mismas que se caracterizan por tener una literatura de “non sense” (“sin sentido”, más correctamente, “no sentido”). A su vez, en ellos es posible encontrar un claro antecedente en Francois Rebelais (1494-1553).

Uno de los primeros en utilizar la técnica del non sense como contracción del lenguaje fue Gustave Flaubert (1821-1890) y quién le siguió en el camino fue James Joyce (1882-1941). En la titánica novela de James Joyce, *Ulises* (1922), encontramos un episodio (15, Circe) que está escrito en forma teatral, incluye acotaciones escénicas mezcladas con narraciones de los personajes, que están en tono de alucinación, recuerdo y evocaciones se van materializando al paso. Sin embargo, a pesar de estar presentado como una obra de teatro, este fragmento

como obra de teatro es imposible de llevar a escena; la estructura y la manera en qué está escrita evoca la convención cinematográfica, podríamos decir que este fragmento del *Ulises* es la primera obra de la vanguardia teatral.

Otra influencia en los movimientos de ruptura literaria en general es el escritor Franz Kafka. La adaptación de su novela, *El Proceso* para teatro, por André Guide y Jean Louis Barrault en 1947, la primera representación teatral que plantea el tema del absurdo en el Siglo XX. Otro movimiento artístico que antecede a las vanguardias teatrales y del que hereda más fielmente sus formas literarias es del Dadá. Las únicas piezas que realmente tuvieron alguna resonancia son las obras de Ribemont Dessaignes (1884-1974) *El Emperador de China* y *El Verdugo de Perú*. Dos piezas que mezclan el “sin sentido” y la violencia que posteriormente caracterizará el Teatro del Absurdo. El explosivo movimiento Dadá apareció y retumbo en Europa, así desapareció y se diluyó en otras formas artísticas, una de ellas, la que más heredó sus elementos destructivos y bélicos pero con un objetivo completamente distinto, el Expresionismo.

El protagonista del “teatro del Expresionismo” es el escritor y poeta Yvan Goll, su nombre real es Issac Lang (1891-1959), escribiría en *Dichtungen*, publicado en Alemania en 1960: “[...] hay un mundo más allá de los sentidos: un supermundo. [...] El teatro no debe trabajar solamente con la vida real; se transformará en surreal cuando es consciente de las cosas que están detrás de las cosas. El puro realismo fue el mayor desliz de la literatura”.⁸⁴ Un contemporáneo de Goll, que en sus inicios se acercó a la crueldad y al grotesco de éste, sobre todo en sus proyectos de teatro satírico fue Bertold Brecht. [Este] sí transgrede el modelo aristotélico, hasta entonces dominante, al ampliar las fronteras y las posibilidades de la unidad de acción, conservadas por Gorki, al disminuir el nexo aristotélico constituido por la causa-efecto [...].⁸⁵

Bertold Brecht denominó a este nuevo estilo, “Teatro Épico”, tratando de inducir con el concepto de “épico” una nomenclatura radicalmente distinta de la “mimesis” en el sentido aristotélico. Es el gran anunciador del Teatro del Absurdo

⁸⁴Partida Tayzan, *Modelos de Acción Dramática Aristotélicos y No Aristotélicos*, p. 280.

⁸⁵ Partida Tayzan, *Ibidem*, p. 281.

con la pieza *En la jungla de las ciudades* del año 1921 y *Un hombre es un hombre* de 1924. Brecht está anticipando las tesis del absurdo que refieren a que la naturaleza humana no es constante ni uniforme. Otra cosa que es posible atribuir a Brecht es la posibilidad de visualizar como un teatro estrictamente racional con un fuerte programa ideológico-político, en este sentido, la gran lección de Brecht sería: “la pieza de tesis se aguanta o se cae, y no por su contenido político, sino por su fuerza poética, que está más allá de la política”.⁸⁶

El principal concepto que el Teatro Épico problematiza es el llamado “efecto de distanciamiento”.⁸⁷ Brecht teorizó su poética desde el punto de vista de la escenificación y representación teatral, intentando construir de manera alternativa la estructura dramática, en franca oposición a los principios aristotélicos, de ahí Teatro Épico, en tanto que el teatro aristotélico es el antecesor del Teatro Dramático, siendo así, es posible decir, “las corrientes no aristotélicas revolucionaron la tradición escénica –la cual era su propósito inicial- al transformar la dramaturgia y al generar; por un lado, la corriente del absurdo y, por el otro, el teatro épico, el teatro social y el teatro político, del cual podemos considerar como derivaciones últimas el teatro documental, el teatro crónica y, finalmente, el teatro posmoderno”.⁸⁸

Brecht sustituye el principio de la trama convencional por el de una trama episódica, donde presenta “números” a la manera de los sketches de la revista y el cabaret. El drama épico es el devenir histórico y sus contradicciones, no resuelve nada de los conflictos sociales, sólo muestra. Es el cambio en la constitución del discurso. Igualmente, la forma en que construye sus personajes es desmarcándose de la tradición aristotélica. Es posible afirmar que sus personajes son casi-humanos,

⁸⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁸⁷ A partir de la idea del *distanciamiento*, Brecht está inaugurando un nuevo arte interpretativo que tiene por objeto propiciar en el espectador una actitud crítica. Aspecto técnico importantísimo del nuevo arte interpretativo es la idea de *Historización*. El Teatro Épico tiene su origen a la educación marxista de Brecht, responde a una pulsación de origen social y político. Brecht supone que la verdadera misión que deben cumplir los actores sobre la escena es: la representación de la convivencia social entre los hombres. La idea del distanciamiento a su vez es una construcción que se deriva de las investigaciones sobre *el montaje* y edición de Seguéi Eisentein –la que indaga sobre la discontinuidad, la exhibición del artificio cinematográfico- asimismo sobre *la idea de extrañamiento* de Denis Diderot, es decir, la ponderación de la forma y la racionalización en el proceso de construcción del personaje. Prado, Gunnary, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, p.79.

⁸⁸ Partida Tayzan, *Ob. Cit.*, p. 146.

son más bien, objetos de la marginación y opresión. El Teatro Épico busca la verosimilitud que subyace a la obra de arte. En relación a la teleología del drama se desmarca completamente. En alternativa, Brecht propone un teatro que presente la realidad de manera redundante, no un plano de realidad en diálogo con la insinuación de las posibilidades “ideales de esa realidad”, evidentemente hay elemento de relatividad ideológica en el teatro dialéctico.

Existen en Brecht cuatro elementos concluyentes que pueden explicar de igual manera el teatro contemporáneo. “Para [él], la mejor forma de narración teatral es la parábola, la farsa, así como la mejor forma poética es la balada [todos ellos] elementos literarios, [que se pueden definir de la siguiente manera,] la parábola: comparación retórica (algunas veces clasificada entre los tropos, otras considerada como narración); la farsa: subgénero dramático, y la balada: composición poética”.⁸⁹ Y un cuarto elemento sería “el sentido del humor”, para Brecht un desenlace trágico “embota el cerebro” y no permite que el espectador lleve a cabo su crítica objetiva, por otro lado “la ironía permite el desvelamiento y consecuentemente el dominio del problema planteado”.⁹⁰

En la segunda mitad del Siglo XX que observamos la aparición del Teatro del Absurdo, este movimiento encierra simultáneamente formas literarias heterogéneas en el que los historiadores y críticos literarios colocan a Beckett. Sostenemos aquí que él podría estar a la cabeza del movimiento del absurdo, o significar sólo un estilo literario y teatral completamente renovado. Sus fuentes se remiten al *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jerry, mientras que escénicamente se enlazan con el “Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud”. Las características y constantes que agrupan esa diversidad de dramaturgos y escritores previamente seleccionados, algunas de las cuales son, un tema en común: “la protesta” y una técnica en común: “la paradoja”. Todos ellos surgen de una actitud política e ideológica derivada de la postguerra. La Segunda Guerra Mundial ha estimulado una filosofía de protesta contra el orden social -en el drama inglés y alemán- y contra la condición humana -en el drama francés y en algunos ingleses-.

⁸⁹ Esslin, *Teatro del Absurdo*, p. 174.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 175.

La presencia de la paradoja en el Teatro del Absurdo es deuda que tiene con Antonin Artaud: para él, “el discurso” es un elemento no teatral; en su opinión cuando el teatro descendió de su forma ritual a una forma artística perdió los elementos teatrales fundamentales, estos fueron subordinados al discurso. El problema que señala Artaud es nuevamente ideológico. Para él, la representación literal de los textos teatrales era reprobable, ya que implicaba la repetición de la “superestructura burguesa” en el arte. El discurso, el lenguaje, las palabras “son el lastre de la tradición teatral occidental aristotélica o sea: el predominio de la diégesis sobre la mimesis”.⁹¹

Es posible decir que de una relación dialéctica entre la visión devastadora de Alfred Jerry y la renovación mística del teatro de Antonin Artaud que surgen la estética de la vanguardia del Siglo XX, de acuerdo con G. E. Wellwarth. Para Antonin, al teatro lo que le estorba, al igual que las demás artes, es la cultura. La cultura impone formas, artificios y atavismos sobre la naturaleza humana que es esencialmente salvaje. La cultura limita, reprime (sin connotación freudiana) la emoción humana instintiva, y justo ésta, es el motor principal del espectáculo escénico. Artaud, a diferencia de Brecht, recupera como elemento principal del espectáculo teatral, conmocionar o emocionar a los participantes. Justamente, la paradoja de la que se hablaba anteriormente radica en hacer el espectáculo más difícil de entender pero más accesible para la emoción humana.

Se desmarca tajantemente del teatro como comunicación. Ya decíamos que la batalla de Artaud es principalmente contra el logos, contra el Discurso, siendo este el arma más sofisticada de la cultura. El “verdadero teatro” necesita destruir sus habituales medios de producción. El teatro debe reflejar la condición humana y que ésta es de “una inflexible maldad de los incomprensibles poderes cósmicos que la gobierna”,⁹² de ahí que sea el suyo un “Teatro de la Crueldad”. El teatro debe ser aplastante con la emoción para obnubilar al espectador, en radical oposición al Teatro Épico, y llevando hasta un extremo casi irrepresentable; el teatro deberá ser un ritual sin espectadores, porque estos deberán participar del acontecimiento

⁹¹ Wellwarth, *Teatro de Protesta y Paradoja: la evolución Del teatro de vanguardia*, p. 32.

⁹² *Ibidem*, p. 34

teatral en una suerte de extras. El Happening es la que mejor forma que explica el nuevo teatro que Artaud postulaba

Para Artaud no existe la universalidad de las obras, existen temas que deben ser manejados de acuerdo al contexto. Imaginemos que para él la historia del drama es un manojito de temas sin forma precisa que deberán ser tomados por el “metteur en scène” y ponerlos en la forma más adecuada para su masivo público. Esta figura del director no es la fórmula convencional que conocemos del “director de escena”, es más bien, un director-productor-dramaturgo de escena. Para él, cada puesta es única e irrepetible y el “creador escénico” es su autor e intérprete.

Para que el teatro se concentrara en los elementos puramente teatrales el hacedor de teatro debía concentrarse en construir una poética del espacio en lugar de una poética del discurso o del lenguaje. Este debía ser utilizado, únicamente, en su forma material, como meros sonidos, entonaciones creadoras de atmósferas, como lenguaje buscando manifestar un efecto emotivo. Importante mencionar que este lenguaje formal no está dado por la autoridad del texto, por el contrario está articulado por el “creador de escena”. Inclusive, llega a romper con la línea divisoria entre intérpretes y espectadores. “El escenario es todo aquello que rodea a estos dos”.⁹³

Prescindió de la psicología, del recién y fuertemente inaugurado psicoanálisis, inclusive de la sociología para construir los caracteres en sus puestas en escena. Esta es la herencia tácita para todos los creadores de la moderna vanguardia teatral: Ionesco, Genet, Adamov, por supuesto, Beckett. La negación de esta constitución individual del carácter tanto en Artaud como en sus herederos radica en el hecho de no estar discutiendo la existencia de ciertas individualidades, por el contrario, estos dramaturgos y creadores escénicos, ponen y debaten en escena a la humanidad en su sentido amplio y universal.

Artaud, como Brecht, se separan de la idea de mimesis. Para aquel, el arte debe ponernos en contacto con el principio trascendente que imita la vida misma. Dicho en otros términos, la cultura occidental está construida sobre la idea de la afirmación de la vida, para Artaud, la vida debe ser doblada, subyugada, destruida si

⁹³ *Ibidem*, p. 36.

es preciso para que se cumpla el principio de trascendencia. Artaud está construyendo una escena que ya no es metafísica: “La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas”.⁹⁴

En resumen, los elementos de la teoría estética de Artaud que revolucionaron efectivamente la escena teatral son: el rompimiento con la tiranía del texto sobre la escena para que la escena se instaure como creadora, el establecimiento de una diferencia práctica entre texto que puede contener las directrices de la escena (tema) y literatura que pre-existe a la escena que por lo tanto no es teatral, sólo a través de la palabra pura es posible construir una poética del espacio, la escena ya no representará un presente que está en otro lado, la escena es un presente en sí misma que no tiene repetición; esta característica es definida con el término “espacimient”⁹⁵ que describe esa eficacia del teatro contemporáneo de construir un espacio escénico o una imagen escénica que no puede ser descrita o suplantada por palabras- junto a una nueva noción del tiempo, donde no ha una cronología sino un instante en suspensión.

Al principio se exponía que Bertold Brecht con su “Teatro Épico” y Antonin Artaud con el “Teatro de la Crueldad”, son a nuestro parecer los dos grandes reformadores del teatro en occidente, y que toman de distintas tradiciones (Teatro Medieval, Circo, formas escénicas rituales orientales y mesoamericanas), utilizando diferentes técnicas (comedia musical, clown, danza, performance) para producir las formas teatrales que antecederán a las formas teatrales de vanguardia o contemporáneas. Una de ellas, el Teatro del Absurdo, donde usualmente se agrupan dramaturgos como Beckett, Ionesco, Pirandello, Adamov, Genet, entre

⁹⁴ Derrida, Jaques, “Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, [en línea], última consulta: 03 de abril de 2013, 14:02 hrs.

⁹⁵ Derrida, *Ibidem*, [en línea], última consulta: 03 de abril de 2013, 14:02 hrs.

otros. En esta investigación hemos sostenido que nuestro autor irlandés ciertamente comparte algunos rasgos con este movimiento de ruptura, no obstante, sobre sale de manera importante.

Para entender las diferencias entre Beckett y el movimiento del absurdo es necesario preguntarnos, ¿dónde está la revolución del Teatro del Absurdo, en el texto dramático o en la escena? Podríamos decir, que la revolución estética del absurdo teatral no es la misma que la del absurdo literario. ¿Cuál es, entonces, esta anunciada revolución dramática suscitada por el movimiento del Teatro del Absurdo? Lo primero es poner en evidencia que drama no es igual a la trama; el argumento o la historia contada están en las acciones escénicas, en los sujetos, en los objetos y sobre todo en sus relaciones. El drama del absurdo “[parte] inductivamente, empezando por una situación concreta y dejando ramificarse hasta que alguna de sus derivaciones toca un tema más amplio, aunque sea sólo de forma anecdótica”.⁹⁶

A su vez la diferencia con el modelo dramático aristotélico vendría de cómo las situaciones dramáticas en el absurdo se “constriñen” en la acción dramática, ya que el desarrollo de la fábula queda comprimida en una sola situación, sin necesidad de que exista un recorrido épico del personaje, que lo lleve de su estado habitual a un estado distinto, sin que haya un exceso o desmesura, o reconocimiento de su error y desventura, o un revestimiento del orden social subyacente mediante el equilibrio catártico; lo único dramático aquí es la situación (que además de todo es una situación cotidiana), pero que viene acompañada de la ironía, lo insólito, lo inesperado. Estamos frente a la fábula del acontecimiento, mientras que el drama aristotélico plantea una fábula del pasado, del presente y del futuro deseable.

En la estructura dramática del teatro beckettiano el uso del lenguaje adquiere una relevancia semejante al uso del lenguaje en la estética artudiana, estamos expuestos en todo caso a “[...] un acertijo, a un rompecabezas intelectual, mismo que no permite ninguna manifestación afectiva y/o emocional, pues éstas se

⁹⁶ Bentley, Erick, *La vida del Drama*, p. 193.

encuentran bloqueadas por la actividad racional”.⁹⁷ Y es esta una diferencia tajante con la construcción dramática aristotélica, ya que los personajes no son representados desde la esfera moral, social o afectiva, sino personajes reducidos a voces que se confabulan entre ellas para construir esta cantata del acertijo; hay que señalar como para Beckett la sonoridad del lenguaje y de la escena en su totalidad estaba por encima del sentido o significado.

El Teatro del Absurdo es resultado de una extensa y larga herencia literaria y escénica (recogida a través del Teatro Épico y el Teatro de la Crueldad) que se puede remontar hasta el siglo XIV; pero también se puede observar que toma de la literatura del siglo XIX su carácter esotérico, es decir, los elementos de oscuridad metafísica secularizada. Los componentes de este movimiento literario ya se encontraban en la literatura del movimiento conocido como Romanticismo. Martin Esslin considera como principales tres fuentes del Teatro del Absurdo:⁹⁸ “Teatro puro”, es aquella práctica teatral que se distingue por el uso exclusivo de efectos escénicos abstractos, o corrientes como el circo, el teatro de revista, los magos y prestidigitadores, acróbatas, toreros, toreros bufos o mimos. Este teatro puro también está identificado con la actitud anti-literaria del teatro, con formas primitivas del ritual y formas de teatro no verbal en general. Sostiene, mediante su práctica, que la representación teatral (exposición de una acción en conflicto) supera al drama como lenguaje escrito. La representación teatral entendida aquí, como una síntesis de los elementos rituales y los elementos literarios, resulta más convincente que los puros elementos literarios. “La técnica de Clown”, que es la tradición que contempla los payasos cómicos, el gag clownesco, el sketch, la comedia física, la comedia de juegos de palabras, tiene un desarrollo que se remonta hasta la Antigüedad Griega, atraviesa el Mundo Latino, hasta llegar a la Comedia del Arte en el Renacimiento y aparecer en el Circo moderno. Se nos explica que el “comportamiento absurdo del clown” deriva de su incapacidad para comprender “las relaciones lógicas” más elementales y simples. La “literatura onírica y fantástica”, que aparece hacia el Siglo IV al III a. c., en piezas que contenían frecuentemente

⁹⁷ *Ibidem*, p. 200.

⁹⁸ Esslin, Op. Cit., p. 244.

elementos de sueños y alucinación, para ejemplo de esto son las comedias y las comedias satíricas de Aristófanes. En sus piezas vemos la mezcla de temas elevados con temas escatológicos y groseros, temas serios con temas espeluznantes, vemos que se mezcla, de igual manera lo burlesco y lo cómico; es decir, hay una mezcla de realismo con elementos fantásticos y mágicos. Toda esta herencia es notoria en el universo shakesperiano, donde todos sus bufones, rufianes y locos resultan los precursores más claros; específicamente, en el teatro de Shakespeare encontramos silogismos falsos, asociaciones de ideas gratuitas, poesía de la locura real o fingida, que después aparecerán en las obras de Ionesco, Beckett y Genet.

Definitivamente el elemento más polémico del Teatro del Absurdo radica en el propio concepto de absurdo, más específicamente en la calidad de absurdidad del nuevo teatro. Las características de estas nuevas piezas son: no tienen argumento o historia que contarnos. Están completamente desprovistas de personajes identificables. El tema no es claro y no tienen una trama con un principio y fin evidentes. Todas las piezas parecen compartir una estética onírica, pero particularmente ser una pesadilla o sueño tenebroso. Los diálogos en las piezas teatrales son palabrería, habladería, dicharachera sin sentido. No es una escuela artística, en todo caso son un grupo de escritores que desde su individualidad coincidieron en escribir con una sensibilidad afectada por las preocupaciones y ansiedades de muchos de sus contemporáneos en el mundo occidental.

La definición con que parte es tomada de la célebre obra *El mito de Sísifo*, de donde se cita: “un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuosos, es un mundo familiar, pero un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como extranjero. Es el suyo un exilio irremediable que está falto de los recuerdos de una patria perdida, amo de la falsa esperanza de una tierra prometida que se aproxima. Este divorcio entre el hombre y la vida [...] constituye ciertamente el sentimiento del absurdo”.⁹⁹ Uno de los dramaturgos emblemáticos del movimiento, Eugene Ionesco, tiene su propia definición: “absurdo es lo desprovisto de propósito [...] separado de sus raíces

⁹⁹ *Ibidem*, p.14.

religiosas, metafísicas y trascendentales. El hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido”.¹⁰⁰

Tal parece que las dos acepciones coinciden en que el absurdo refiere a la condición humana en debacle y la angustia metafísica que se origina de esa condición. Para Esslin todos los dramaturgos del absurdo coinciden en presentarnos en sus piezas teatrales y literarias la misma idea: lo inadecuado de la racionalidad. Para ello, abandonan paulatinamente las convenciones tradicionales del teatro y el razonamiento discursivo en el lenguaje. Por otro lado, son pensadores del absurdo: Jean Paul Sartre, Albert Camus, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, a diferencia de los anteriores, estos, también plantean lo irracional de la condición humana pero desde un razonamiento construido con toda lógica, ellos aunque plantean un tema propio del Siglo XX siguen haciendo las formas convencionales del teatro, por eso a las piezas dramáticas de estos filósofos y escritores se les ha denominado “Teatro Existencialista”.

Algunas claves para leer la obra del escritor irlandés, siendo la principal: la profunda angustia existencial, –la angustia beckettiana que como ya hemos señalado se diferencia de la angustia existencialista- misma que se deriva más de una personalidad tímida, confusa, afectada del propio Beckett, que de su condición social en particular, según su criterio. Esslin afirma que la obra de Beckett es resultado de una dolorosa lucha con el medio expresivo en el que se mueve: el lenguaje. Nos sugiere tener en cuenta que en el teatro de Beckett no existen claves, guías, enigmas o pistas ocultas que nos revelen las formas del teatro convencional que habitan ocultas tras la escritura teatral beckettiana -como el propio Beckett lo dice- en su teatro forma es contenido y contenido es forma.

Al igual que otros autores y otras obras del Teatro del Absurdo, las piezas de Beckett carecen de una “trama” en la idea clásica o convencional, es decir, un entramado de acontecimientos que evolucionan en un sentido lógico y causal. En todo caso, lo que nos presenta es una intuición del autor sobre la condición humana, mediante un método esencialmente polifónico: “proposiciones e imágenes

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.15.

que se compenetran unas con otras y han de ser aprendidas en su totalidad como la distinción de temas de una sinfonía que alcanzan un mayor significado con su interacción simultánea”.¹⁰¹ El vocabulario de la composición musical o la poesía lírica es el más adecuado para identificar el estilo “narrativo no convencional” del teatro de Beckett.

Algunas claves que nos expone Esslin en su libro para comprender el teatro de Beckett son: este, nos obliga a “enfrentarnos a imágenes concretas de los temores y ansiedades más profundas, aquellas que sólo se experimentan en estados de semi-consciencia, constituyendo así una catarsis liberadora análoga al efecto terapéutico del psicoanálisis al enfrentarnos a los contenidos del subconsciente.”¹⁰² Afirma que tanto *Esperando a Godot* como *Fin de Partida*, son dos exposiciones dramáticas de una situación humana en concreto. La falta de personajes y de trama en el sentido convencional tiene una razón de ser: el asunto de las piezas está tratado a un nivel que imposibilita la existencia de estas. Los personajes presupondrían que la naturaleza humana y las diferencias entre personalidad e individualidad son reales y tangibles. La trama sólo puede existir bajo la aceptación de la hipótesis de la importancia de los acontecimientos. En las dos obras no vemos acontecimientos con un principio y un final claramente delimitado; lo que apreciamos son dispersas facetas de una misma situación, situación que se repite de manera idéntica cada vez.

El fracaso del lenguaje, que distingue la obra de Beckett, y que se coloca como un paradigma de la segunda mitad del Siglo XX, es el resultado de la incertidumbre mundial, de la imposibilidad de la sociedad por alcanzar sentidos concretos y objetivos, estamos frente al relativismo radical. El lenguaje pierde una de sus principales funciones, el de ser un medio de comunicación humana. En este sentido el diálogo no existe, por lo menos no en palabras; el monólogo, las afirmaciones al unísono son imposibles, el individuo duda de todo, de sí mismo, de la realidad, ahora son las preguntas las que se convierten en las proposiciones, preguntas que no tienen respuestas y que en todo caso no las necesitan. El asunto

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰² *Ibidem*, p. 54.

en cuestión ahora es aquello impronunciado, inabordable, ese es el reto para el escritor y el artista del nuevo siglo, dar nombre a lo inabordable.

Nietzsche anunciaba la muerte de Dios en el *Zaratustra*¹⁰³ y al hacerlo pone en evidencia que el mundo ha perdido un principio integrador, un centro y un propósito. Un mundo que se ha desarticulado se ha convertido en algo absurdo, o dicho en otras palabras, el teatro del mundo desarticulado es una búsqueda violenta de nuevas formas artísticas, derivadas de las pocas certezas de la época, la principal de todas: “la finalidad del ser humano en el universo”. El Teatro del Absurdo, sería una búsqueda genuinamente religiosa: un intento de cantar, reír, llorar y gruñir pero no para alabar a Dios, sino para alcanzar la dimensión de lo inabordable; encontrar el sentido perdido del asombro cósmico y la primitiva angustia, trastocando la existencia humana trivializada, mecánica, complaciente y sin dignidad. El asunto es que Dios como principio metafísico mantenía en contacto a los individuos, tras el anuncio de su desaparición, ahora los individuos son átomos de una sociedad dispersa.

El Teatro del Absurdo es una búsqueda del conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad en estas condiciones de dispersión. Se presenta al público con una doble absurdidad: castiga satíricamente lo absurdo de la vida; su crítica social es evidencia de una sociedad inauténtica y mezquina. Este es el rasgo más fácil de asimilar pero definitivamente no es el más significativo e importante de este movimiento teatral. El absurdo de la misma condición humana en un mundo donde la crisis de las referencias religiosas ha privado al hombre de certidumbres. Presenta al ser humano despojado de sus circunstancias accidentales: posición social, contexto histórico, relaciones familiares, etc., enfrentado únicamente con su situación básica de la existencia, el ser humano encarando el tiempo y en consecuencia esperando, hundiéndose pasivamente en la muerte, revelándose a la muerte, para finalmente aceptarla, indescifrablemente enredado en un espejo de ilusiones, tratando de esclarecer su posición en el mundo, saliendo hacia su libertad para encontrarse nuevamente prisionero, tratando de conseguir un modesto lugar en la oscuridad y frialdad que lo rodea, tratando de asir una ley moral, siempre más

¹⁰³ Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Editorial EDAF, S.A., México, D.F. 1998, pp. 325.

allá de su comprensión, el ser humano en un esfuerzo ineludible que conduce al mismo resultado, el ser humano solo, encarando su subjetividad, incapaz de alcanzar a los otros. Es una vuelta a la esfera de lo mítico y lo religioso. Al igual que la tragedia griega, intenta hacer consciente al espectador/lector de su precaria y misteriosa situación en el universo. La diferencia estriba en que la tragedia griega alude a un sistema metafísico aceptado y conocido por todos. Mientras que el otro expresa la falta de estos sistemas, una ausencia que también es aceptada y conocida por todos.

La indagación sobre las situaciones básicas del ser humano, que antes mencionábamos, se hace en un plano intuitivo, íntimo y personal del escritor. Es una presentación de una visión individual; es una forma condicionada por su contenido y por lo tanto, muy distinta al realismo. “La acción de una pieza del absurdo no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas”.¹⁰⁴ Ciertamente, Beckett comparte este universo dramático desarticulado a través de imágenes poéticas, mayormente compuestas por la verbalización y la narración en segundo plano de sus personajes (ensoñaciones y recuerdos), pero también por la construcción del espacio escenográfico ambiguo y en suspenso, como en las imágenes de nuestros sueños. En su caso, las imágenes poéticas se entrelazan unos con otros bajo un criterio parecido a la idea de la composición musical, estas serán las claves para explicar “la inteligencia narrativa” del teatro de Beckett. Hay una concentración y una profundización del esquema lírico y poético.

Otro rasgo característico que Beckett comparte con el Teatro del Absurdo es el planteamiento temporal. Mientras que en el teatro convencional vemos que hay una evolución del tiempo, en el este hay un manejo del tiempo incidental, es decir, un tiempo poético. La relevancia de la poesía aparece necesariamente, después de que se ha modificado la trama, el tema, los caracteres psicológicos; todo ello se ha invertido en importancia por la poesía. Lo que supone es la recepción simultánea de un complejo entramado de sentimientos y sensaciones diversas, para poder llevar a cabo la comunicación de esta visión es necesario fragmentarla en elementos dentro

¹⁰⁴ Esslin, *Ob.Cit.*, p. 305.

de una frase temporal, estos es, en fragmentos o series temporales sin relación directa, como único lazo, intuiciones generalizadas que podemos tener del mundo.

La estética del Teatro del Absurdo está basada en la idea de que el pensamiento conceptual empobrece la plenitud de la dimensión inefable de la imagen que se percibe; y probablemente tengamos aquí el primer punto de inflexión entre este y la producción beckettiana. El elemento más importante del movimiento de ruptura es el llevar las imágenes poéticas a imágenes concretas en el escenario, aprovechando sus características multidimensionales: elementos visuales, movimiento, luz y lenguaje. Con los desarrollos del mismo pareciera que el teatro siempre fue el medio idóneo para transmitir las imágenes complejas de la poesía. El asunto es que aquí el lenguaje ya no es el componente principal. “Al poner el lenguaje de la escena en contraste con la acción, al reducirlo a una charla sin significado, o al abandonar la lógica discursiva por la lógica poética de la asociación o la asonancia, el Teatro del Absurdo ha abierto una nueva dimensión de la escena”.¹⁰⁵

Es justamente la lógica discursiva en Beckett la que no ha caído en la lógica poética, el proceso es sutilmente distinto: mientras que aquel enfatiza la incomunicabilidad, la dislocación, las asociaciones insólitas e irracionales en los diálogos y soliloquios de sus personajes; Beckett, afirma la discontinuidad, incompletud e inexigibilidad, es decir, no es que haya incoherencia o que –como pasa en los sueños- los significados tengan otra forma y se asocien de manera irregular entre ellos, sino que el significado está incompleto, que no es lo mismo que, deliberadamente, cambiar o trastocar el significado del discurso.

Es necesario ahondar en las distinciones, y más precisamente, en las superaciones que representa el teatro beckettiano en relación a este movimiento que se ha venido describiendo a lo largo de este apartado. Hasta aquí solamente hemos explicado resumidamente cómo llega Beckett a ocupar un lugar destacado en la historia universal del teatro, asimismo cómo evoluciona la literatura dramática y de qué manera específica Beckett abonó a esta transformación.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 307.

Capítulo II: Perspectivas de análisis.

Presentación

En este apartado se expondrá las llamadas perspectivas de análisis que son presentadas así por su condición de enfoque orientativo de los objetivos en relación a la comprensión de los textos dramáticos. En primer lugar tenemos la perspectiva hermenéutica de Paul Ricoeur, principalmente hemos tomado su obra, *Tiempo y Narración*; asimismo se ha considerado algunos desarrollos teóricos alrededor del concepto de “acontecimiento”; y finalmente, se tocará la *Contribución a la Crítica del Lenguaje* de Fritz Mauthner.

La intención es que estas tres fuentes sirven de guía para poder explicar tres rasgos que consideramos los más relevantes de la obra de Beckett: la intención de *inexhaustibilidad*, consideramos que el ejercicio literario del autor en general, se caracteriza por no agotar el sentido del suceso, el modo como lo presenta y los medios -desde la composición de frases hasta cada una de las palabras- de manera deliberada, por el contrario el agotamiento del sentido será una tarea de re-configuración entre la obra y el lector/espectador. Por esta razón se ha tomado el análisis hermenéutico de Ricoeur, que servirá para orientar nuestro análisis particular desde la ruta hermenéutica-fenomenológica; se ha señalado reiteradamente que Beckett es una cresta de la ola de crisis que sufrirá el género dramático a lo largo de todo el Siglo XX, paulatinamente el texto dramático se transformará y nuestro autor irlandés será uno de los grandes contribuidores a este cambio. Con Beckett y otros autores el texto dramático pasará de ser una unidad cerrada de tiempo, circunstancia y lugar a “la forma del acontecimiento”, es decir, un corte en la sucesión de momentos del flujo temporal, será una unidad fragmentada más no cerrada, dado que, para poder comprender su sentido es necesario revisar toda la serie el flujo temporal, hay que considerar que muy probablemente su resolución y/o consecuencias no serán visibles dentro del acontecimiento seleccionado. Para esto, he considerado algunos elementos de la Teoría del Acontecimiento; finalmente, se ha considerado el texto de Mauthner tanto por su nivel de influencia en el estilo particular de nuestro autor. Pero sobre todo por la

visión perturbadora del lenguaje que expone el filósofo alemán, y que influye fuertemente en el estilo particular del escritor irlandés, al grado de explicar muchas de las zonas más oscuras en su “uso del lenguaje”, sobre todo aquellas donde el lenguaje se convierte en un juego particular del autor, en un instrumento de sonoridad sin significado, donde las palabras ya no dicen sino sugieren.

Hermenéutica-Fenomenológica para el análisis del texto dramático: La tesis de Paul Ricoeur.

A continuación intentaré exponer lo más claramente posible los distintos elementos que integran el ilustrado estudio de Paul Ricoeur sobre sus particulares ideas en la reorganización de la literatura y la historia a partir del concepto de trama aristotélica, alimentado por sus indagaciones formalistas, estructuralistas, semióticas, narratológicas, así como de los planteamientos filosóficos de Heidegger y Agustín. Considerando este material, la intención es encontrar enunciados genéricos que nos permitan integrar una manera de acercarnos al texto dramático beckettiano, considerando sobre todo el proceso de configuración de la mimesis y la diversificación de la experiencia del tiempo en la narración. Creo firmemente, que las pistas de análisis que se sustraen del planteamiento de Ricoeur, nos ayudarán a encontrar de manera más fidedigna los distintos elementos artísticos que replantean el ámbito mismo de la creación, en nuestro autor irlandés.

Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y Narración*¹⁰⁶, asegura que el ejercicio de crítica y filosofía literaria han caído en una extrema especialización técnica, pero aún no alcanzan a contestar una de las preguntas más relevantes de la experiencia lectora: “¿qué hace que un texto sea original y sorprendente para sus lectores?” Este problema constituye un horizonte de problematización literaria y filosófica del cual todavía queda mucho por decir y remite directamente a la relación dialéctica entre “el mundo del texto y el mundo de la vida del lector”; parafraseando las palabras de Ricoeur: precisamente en el inter de estos dos territorios es donde se

¹⁰⁶ Ricoeur, Paul; *Tiempo y Narración I, II*, Siglo XXI Editores.

constituye lo que denominamos como obra literaria. El texto por sí solo no significa mayor cosa si no existe una mirada lectora que los re-construya, re-vitalice, una mirada que actualice y que legitime a través de su experiencia individual, los valores universales de la pieza literaria.

Ricoeur inicia su estudio con una pregunta radical, un cuestionamiento que aparece frente a la novela moderna, principalmente. Se interroga por un aparente final de la función narrativa en los géneros literarios contemporáneos. Establece que frente a la idea ordinaria de narración (deducida del *mythos* clásico aristotélico) existe un abierto desafío de los estilos contemporáneos que ponen en un cisma histórico las tradicionales géneros literarios (epopeya y drama) y obligan a una revisión crítica, a un “ensañamiento y profundización” del concepto de trama; se pregunta, ¿nos encontramos frente a un cisma de la tradición narrativa, a “una posible muerte de la propia función narrativa”?

Frente a la aparición de la novela moderna sobreviene un desconcierto del conjunto conocido como “lo literario”. Un conjunto que parecía ser accesible, coherente, ordenado, se revela de formas variadas y radicalmente distintas, sin perder un elemento redundante y que de alguna manera homogeniza diferentes formas de “narrar algo”. Frente a todos los cambios contundentes que vemos en la tradición literaria, más fuertemente en la literatura moderna, todas esas formas *sui generis* de literatura no han dejado de “narrarnos algo”. Tomamos la pregunta de Ricoeur y nos la replanteamos para pensar las formas de narrar: ¿toda narración es literatura, toda literatura es narración? Nuestro autor dice que por un lado “la epopeya sitúa la historia de su héroe en un <pasado perfecto> [...] un pasado sin vínculo con el tiempo del narrador (o del cuentista) y de su público”.¹⁰⁷ Esta experiencia del tiempo en pasado perfecto permite aislar el contexto “épico” de la narración, es decir, el mundo en el que viven, y es por esta razón que se convierten en “héroes”. Sobresalen de la experiencia colectiva y personal del resto de los sujetos. Contrariamente, con “la novela moderna”, “nació de la supresión de esta distancia épica”,¹⁰⁸ y al reducir esta distancia se da lugar al rasgo característico de

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 620.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 620.

la literatura moderna, donde vemos que los personajes de la narración comparten con los sujetos comunes ideología y maneras de hablar. Esta “supresión de la distancia épica” origina lo que hoy reconocemos como oposición entre “literatura popular” y literatura de “las clases elevadas”.

Sin embargo, a pesar de la radical distancia que pudiera haber entre la literatura popular o una literatura elevada, de la eliminación del elemento épico de los personajes y sus historias, del status de contemporaneidad entre el escritor y sus lectores las dos narraciones, epopeya clásica y novela moderna no pierden un rasgo común: ambas son una ficción. Aún más, las dos configuraciones narrativas siguen cumpliendo la misma función en la cultura, “la epopeya antigua no dejaba de ser, tanto como la novela moderna, una crítica de los límites de la cultura contemporánea”.¹⁰⁹

A pesar de todas las complicaciones mencionadas, nuestro autor nos invita a pensar en una posible taxonomía, una crítica y un análisis del mundo interior de la literatura justamente por el elemento de la ficción. Es posible decir que la novela contemporánea y sus variadas formas lejos de dar muerte a la “función narrativa”, lo que hacen es poner a prueba sus límites constitutivos, complejizando las maneras de “construcción de la trama”. Justamente es en este punto donde debe ser replanteada la definición clásica de trama, aquella que dice que es la disposición de hechos en un sistema; y sustituirla por definición más abarcadora: trama “es la síntesis de lo heterogéneo”. Esta búsqueda de síntesis, sería en todo caso un nivel de la crítica literaria, el nivel formal. Es necesario, además, hacer un “enriquecimiento” de nuestras categorías teóricas-críticas, donde se cuestione el propio concepto de ficción, acción, personajes, narración, mimesis, entre otros. Debemos pensar estos conceptos en relaciones recíprocas, constitutivas, dialécticas e inmanentes en el mundo interno de la narración y en relación con el “mundo de la vida del lector”.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 620.

El estudio de Ricoeur parte de dos planteamientos centrales, por un lado la idea de *mythos* que es el equivalente a trama¹¹⁰ y que es explicado en la *Poética* de Aristóteles como la operación que organiza los hechos en una unidad, frente al problema del tiempo como un “*distentio- intentio animi*” de Agustín y que explica la experiencia temporal como una vivencia del alma, esto es, el tiempo es una experiencia opaca frente a la explicación reflexiva, pero es familiar, cercana e íntima en nuestra vivencia interna. Siendo así, Ricoeur se plantea una primera hipótesis: la experiencia temporal de la vida sólo puede ser explicada a través de la función narrativa, en tanto que el tiempo es y no es (el pasado ya no es/el presente está siendo/el futuro todavía no es) la única manera en que podemos “medir el tiempo” y comprender su flujo constante, su irreductibilidad, su reversibilidad es mediante el acto de narrar una historia.

A partir de estos dos enunciados (el de trama en Aristóteles y el de tiempo en Agustín), Ricoeur expone el problema de “la imitación (*mimesis*) creadora de la experiencia temporal vivida mediante el redondeo de la trama”, “la relación entre narración y tiempo; “y la re-organización de todo el campo narrativo tomando como modelo la tragedia clásica griega”. En su estudio son fundamentales los conceptos de *mythos* que se explica como una operación, más que una estructura, y que se identifica con el arte (la técnica) de componer tramas; el concepto de *mimesis* también tomado en su dimensión operativa, y es equivalente a la actividad mimética, es decir a la acción de imitación y/o representación; finalmente, el problema de la “referencia cruzada” en la experiencia temporal del relato histórico y el relato de ficción. La historia y la literatura comparten una íntima semejanza en lo que al concepto de trama se refiere. Las dos formas narrativas participan de la “síntesis temporal de lo heterogéneo y de concordancia discordante”.¹¹¹

Ricoeur tiene principios rectores en su estudio, que es importante considerar para comprender la idea de función narrativa para la explicación de la experiencia temporal viva, el primero de ellos es “[...] la primacía de la comprensión narrativa

¹¹⁰ Huelga decir que en el subsecuente desarrollo vemos que para Ricoeur hay una distinción entre *mythos* y fábula. Ya que aquel precede a la fábula o historia y se constituye a través de la trama. En el teatro contemporáneo no hay una mitología que preceda a las historias o fábulas que se nos presentan. Por esto no es exagerado afirmar que en el Teatro Moderno y contemporáneo las tramas son fundadoras de mitologías.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 623.

[...], [al respecto, dice,] abogaré por la primacía de la actividad creadora de tramas respecto de cualquier clase de estructuras estáticas, paradigmas acrónicos, de invariantes intemporales”.¹¹² Una comprensión narrativa de cara a las explicaciones sociológicas de la historiografía y a las explicaciones estructuralistas de la narración de ficción. Otro principio rector de su estudio es la consideración del concepto de trama como prioritario y abarcador, por el contrario, en Aristóteles, el concepto prioritario y abarcador es el de mimesis; esta aparece definida de varias maneras de acuerdo al contexto y al uso. Ricoeur la retoma como la acción de imitación o representación; siendo así, la trama es la operación de la mimesis, en otras palabras, la trama son las acciones dispuestas en unidad mediante la acción mimética. Dice; “la acción es lo <construido> de la construcción en qué consiste la actividad mimética”.¹¹³

Para poder expandir el concepto de trama del modelo de la tragedia clásica a todo el campo de composición narrativa es necesario eliminar algunas restricciones del término, mismas que sirven para explicar los géneros y para justificar la preferencia de la tragedia por parte de Aristóteles. Estas son: “Comedia vs. Tragedia/ Epopeya”, la que tiene que ver con lo caracteres de los personajes; la tragedia representa a los hombres mejores (y, por extensión temática la epopeya también) y la comedia a los peores. “Epopeya vs. Tragedia/Comedia”, si consideramos “la narración” como el género común y la epopeya como la especie narrativa. “El género, aquí, es la imitación o la representación de la acción, de la que la narración y el drama son especies coordinadas”. Es una división que no divide en el “qué” de los objetos, si no el “cómo”, su modo. “[...] la epopeya sigue las reglas de la tragedia, con una sola variantes, la de su extensión. [...] Lo esencial es que el poeta –narrador o dramaturgo- sea compositor de tramas”. [...] La diferencia de modo [...] sufre constantemente, [...] numerosas atenuaciones en el transcurso de los análisis posteriores de la *Poética*. La actitud del poeta respecto de sus personajes, (en eso constituye un “modo” de representación), o bien el poeta habla directamente, y en esta caso narra lo que sus personajes hacen, o bien les da

¹¹² *Ibidem*, p. 83.

¹¹³ *Ibidem*, p. 86.

la palabra y habla indirectamente a través de ellos, y entonces ellos “hacen el drama”. [...] No caracterizamos “la narración” por el modo, sino por el objeto, ya que llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos”.¹¹⁴ Hay que evitar cualquier confusión con el planteamiento de mimesis platónica y mimesis aristotélica, para hacer dos distinciones de narración: una que está definida como el “qué” de la actividad mimética: la narración de hechos y aquí no hay distinción entre drama y epopeya; y el otra distinción corresponde al “cómo”, la narración en un sentido particular, que es la diegesis aristotélica, a ésta, Ricoeur, le llamará composición diegética.

Continuando con las restricciones, hay que considerar la opinión de Aristóteles en relación al espectáculo, que ya se ha comentado en otro momento: “muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. [...] La tragedia produce su propio efecto también sin movimiento; igual que la epopeya: sólo con leerla se puede ver su calidad. La última constricción de los géneros narrativos tiene que ver con “[...] la que subordina la consideración de los caracteres a la de la propia acción. [...] La tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad (la infelicidad reside también en la acción), [...] y el fin buscado es una acción, no una cualidad [...] sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí. [...]”.¹¹⁵ Y aunque la epopeya imita al drama en la construcción de la trama, ya que las tramas deben estructurarse de manera “mimética-dramática”, ésta sí da primacía a los caracteres por encima de la trama. “Tragedia vs. Comedia”, la diferencia entre la tragedia y la comedia se basa en las diferencias éticas que afectan a los caracteres. Como ya se había señalado anteriormente, la tragedia imita a los “mejores hombres”, mientras que la comedia imita a “los peores”. Resulta interesante mencionar como la dimensión ética se re-formula en la “poesis”. En el planteamiento ético aristotélico, el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. Por el contrario en el planteamiento poético, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 90.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 87-90

Salvadas todas las restricciones, el cuestionamiento subyacente es: ¿es posible plantear el paradigma aristotélico (el modelo de la concordancia) para todo el campo narrativo (novela, drama, relato, crónica histórica)? Una de las intenciones de Ricoeur es plantear una teoría de la composición narrativa a partir de la teoría del *mythos* trágico de Aristóteles. Esto es, plantear el “paradigma del orden” para todas las maneras y formas de hacer tramas. En sus palabras, “el problema es saber si el paradigma de orden, característico de la tragedia, es susceptible de extensión y de transformación, hasta el punto de poder aplicarse al conjunto del campo narrativo”.¹¹⁶ Y es que a su parecer el *mythos* trágico resuelve poéticamente la paradoja especulativa del tiempo, planteada por Agustín, ya que la noción de orden y unidad en el campo narrativo es manifiesta sin considerar las características temporales de acuerdo a nuestra experiencia viva.

Y, ¿qué es este “modelo de la concordancia” de la trama? El *mythos* en tanto que disposición de los hechos, de acuerdo con Aristóteles, debe apegarse a las características de plenitud, totalidad y extensión apropiada. Nos dice Ricoeur que Aristóteles no intenta ajustar la disposición de los hechos de acuerdo a una configuración temporal (tal cosa no es posible por la doble caracterización del tiempo como extraño y familiar), lo que Aristóteles expone es exclusivamente una ordenación de los hechos de acuerdo a un carácter lógico. Ahora bien, sólo es posible deducir qué tiene el valor de comienzo, medio o fin “[...] en virtud de la composición poética: lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión. Respecto del fin, éste es, sin duda, lo que se sigue a otra cosa, pero virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad, sólo el medio parece definido por la simple sucesión”.¹¹⁷ Está lógica de la composición narrativa no es cronológica, si no es una lógica interna, derivada de las relaciones de la parte con el todo. En el caso del *mythos* trágico la lógica es la trayectoria de la dicha a la desdicha, la sucesión de los hechos es un efecto de la ordenación de la *poesis*, de aquí su conexión lógica, no de las ideas efectivas o del ámbito práctico que tengamos sobre “comienzo, medio y fin”.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 91.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 92.

Intentando amplificar la idea de una lógica de la composición narrativa que no es cronológica sino de carácter inmanente, el propio Ricoeur, nos señala que sería adecuado utilizar, más que el término lógica, el de phronesis, ya que ésta aplica al campo de la práctica, refiere a una inteligencia derivada de la acción misma. Coincidimos cuando se afirma que la poesía, es un hacer y un “hacer sobre un hacer” agenciado por los actuantes (personajes representados por actores). Las dificultades de este hacer radican en que no es un “hacer de la vida práctica” o un “hacer ético”, es un hacer “un hacer inventado”, ahí radica su carácter poético. Un aspecto relevante, es el que refiere al objetivo de este “hacer poético” con base en el “hacer práctico”, que es casi como preguntarse, ¿por qué los seres humanos poetizan y/o narran historias? Aristóteles responde, (y Ricoeur recupera esa respuesta), “para aprender”. A todos los seres humanos, no solamente a los filósofos nos entusiasma y causa placer aprender cosas nuevas. Aprender la forma, es el sustrato inteligible de imitar/representar; para aprender, discernir, deducir, reconocer hay que imitar la forma primeramente.

En lo que se refiere a la extensión apropiada de la trama se explica partiendo de que solamente la acción tiene un contorno, un límite, y éste está definido por la mirada o la memoria, es un criterio externo que se combina con una exigencia interna de la obra. Aristóteles dice: “la extensión que permite la transición desde el infortunio hasta la dicha o de la dicha al infortunio, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, proporciona suficiente límite de la longitud”. Evidentemente, es una extensión temporal, pero está determinada por los acontecimientos de la obra no del mundo: “el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos”.¹¹⁸ Como ya se decía en otro momento a lo largo de la *Poética* no hay un interés más profundo sobre la relación del tiempo con la trama, o la explicación del tiempo en tanto sus proposiciones conceptuales, más que lo que ya se ha expuesto. Igual sucede en *Tiempo y Narración*, cuando Ricoeur habla de tiempo, habla de la capacidad que tiene la narración para configurar diferentes formas temporales, más que establecer

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

distinciones conceptuales del tiempo. La relación entre tiempo y narración está tomada en términos del propósito.

En relación a las características de *plenitud y totalidad*, de acuerdo con la interpretación de Ricoeur proviene de su ordenación, que está dada por un encadenamiento causa, en otras palabras, un acontecimiento es causa de otro; este encadenamiento causal de acontecimientos accidentales es la raíz de la universalidad de la trama, al hacerlo el poeta encuentra una sabiduría de tipo práctico semejante a la ética y a la política. ¿Cómo hace el poeta para encontrar los hilos invisibles que encadenan acontecimientos disímbolos bajo una lógica causal? De la propia sabiduría práctica de la vida, mediada por la *phronesis* y por el propósito de comprender el mundo, en palabras de Aristóteles: “al contemplar las imágenes aprenden a conocerlas y deducen qué es cada cosa, como cuando se dice: este es aquél”. [...]Un concepto prospectivo de la verdad, para el que inventar es reencontrar”.¹¹⁹

Muy al principio se decía que el modelo de la trama griega clásica era el de una concordancia discordante. Ya hemos puesto los elementos que caracterizan la concordancia. Ahora bien, ¿cómo se incluye esta discordancia dentro del modelo de la concordancia? El lector/espectador ve en la trama incidentes dolorosos o destructores para los personajes que producen una respuesta emocional en forma de temor y compasión, es mediante la *catarsis* (*katharsis*) que el lector/espectador lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Son el temor y la compasión la primera instancia de la discordancia. Posteriormente tenemos el efecto sorpresa, es el punto climático de la discordancia, ya que, contra lo esperado (el principio causal: uno causa de otro) aparece lo sorprendente, lo que pareciera dado por el azar. Y precisamente, aquí es donde radica el reto del arte de componer, es decir, mostrar la concordancia de esta discordancia (que prevalezca lo uno causa de lo otro, no lo uno después de lo otro). Como sabemos los cambios más característicos de la trama son la *peripecia* (*peripeteia*) y la *agnición* (*anagnórisis*), a las que se le pueden añadir el lance patético (*pathos*) y la *desmesura* (*hermatía*). Es así, que el

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 96.

principio de concordancia discordante es el equivalente al de trama compleja de la tragedia ática.

Resulta singular ver cómo en el poema trágico siempre habrá un triunfo de la concordancia sobre la discordancia (aunque los acontecimientos concluyan fatalmente para los personajes, la concordancia quiere decir la restauración del orden, el ejercicio de justicia social), no así en la vida donde la discordancia destruye la concordancia (en la vida no siempre encontramos justicia). Desde el punto de vista de Ricoeur estos elementos de cambio (peripecia y agnición) tan cercanos a la idea la insensatez que amenaza la sensatez sobrepasan el género trágico siendo aplicables a cualquier historia narrada. Que es lo mismo que decir que cualquier historia narrada tiene algo que ver con los reveses de fortuna, ya sea de dicha a desdicha o en sentido contrario.

Anteriormente ya habíamos comentado que Ricoeur toma el concepto de mimesis en la *Poética* de Aristóteles y lo replantea, dándole un sentido más determinante para todo el proceso de construcción de la trama. Es imperativo conocer “el algo” que sucede en el “antes” y en el “después” de la configuración poética. Al traducir mimesis como imitación, pero no copia de la realidad preexistente, estamos definiendo el proceso como imitación creadora. Al traducir mimesis como representación, pero no como redoblamiento presencial, estamos definiendo “el corte que abre el espacio de la ficción”, dice Ricoeur. Y es tal el alcance del concepto, que el autor entiende la operación mimética (con las dimensiones antes mencionadas) como el elemento que instauro la “literaturidad” de la obra literaria. Tomada como representación, es decir, como un corte en la realidad preexistente, la mimesis coloca en las mismas claves simbólicas un espacio alternativo denominado ficción; este espacio de ficción cumple funciones de corte, pero también de engarce, de unión entre la realidad preexistente, la configuración de la trama y lo que el lector/espectador re-configura, es decir, establece precisamente el estatuto de trasposición “metafórica” del campo práctico por el mythos.

Siendo lo anterior, Ricoeur presenta tres distintas acepciones de la mimesis, denominadas de la siguiente manera: Mimesis I, es la imitación creadora del

contenido noématico¹²⁰; Mimesis II, es la acción de imitación dispuesta en la construcción de la trama; Mimesis III, es la re-composición poética del lector/espectador al participar de la Mimesis II. Entonces las funciones de unión o engarce están en el sentido de orientar la Mimesis I hacia la Mimesis III. La actividad mimética debe entenderse como una actividad vínculo y no sólo de ruptura. Esta actividad de vínculo implica que el poeta reconoce la categorización implícita del mundo cultural que le rodea, y que también en ese mundo el poeta -al igual que el resto de los seres humanos- obtiene las herramientas para narrar. Es posible decir que las conexiones y convenciones lógicas que se establecen en la construcción de la trama están en ese campo narrativo previo del mundo práctico, de tal manera que lo verosímil y/o aceptable se establecen a partir de las conexiones culturales previas a la configuración poética. Es pues la realidad preexistente la fuente del contenido y de la forma para la configuración poética. “Sin mitos transmitidos no habría tampoco nada que transponer poéticamente.”¹²¹ Finalmente, en lo que refiere a la Mimesis III, nos señala el autor que aparentemente Aristóteles refiere poco a este problema, es decir, el “después de la composición poética”. Pero no debemos perder de vista que la *Poética* aristotélica no es una teoría prescriptiva, sino descriptiva; no habla de estructura, sino de estructuración, y en esa lógica, es muy clara al señalar que toda la actividad de la tragedia griega ésta orientada hacia el lector/espectador, que sólo frente a él, frente a su atestiguamiento, alcanza su cumplimiento.

Como podemos observar, aquella primera hipótesis, la que habla de extender el paradigma aristotélico de la concordia en la construcción de la trama a todo el campo narrativo (el cual incluye el relato histórico y el relato de ficción), se ve complejizada con la suma de otra hipótesis también expuesta y desarrollada en *Tiempo y Narración*, una que dicta así: “[...] entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es

¹²⁰ Dice Ricoeur, que prefiere el *vocabulario husserliano*, por encima de un vocabulario semiológico y/o lingüístico, ya que “*la relación noético-noemático no excluye un desarrollo referencial, representado en Husserl por el problema del llenado*”. Aunque la mimesis aristotélica no se agota en esta correlación de la representación y lo representado, si no que permite abrir un camino para investigar el antes y después de la construcción de la trama (mythos-mimesis). *Ibidem*, p. 86.

¹²¹ *Ibidem*, p. 106.

puramente accidental, sino que presenta la forma de una necesidad transcultural [o en otras palabras] el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”.¹²² Para resolver todos estos problemas, Ricoeur se plantea un análisis hermenéutico, en contrapartida al análisis semiótico, éste último sólo se concentra en las características y leyes internas del texto, mientras que la hermenéutica considera el proceso de recepción y comprensión del texto, es decir la Mimesis III; reconoce facultades de mediación en la configuración poética entre el mundo preexistente y la comprensión del lector/espectador, o Mimesis II y finalmente, considera la pre-comprensión del mundo como fuente de configuración poética, que es la Mimesis I.

Es interesante este carácter de mediación que ostenta la Mimesis II, se intuye que es a partir de ahí que se puede resolver los problemas que presenta la relación entre el tiempo y la narración. Es decir, en la manera como se configura la trama, se explica la relación entre los acontecimientos y la experiencia del tiempo. La Mimesis II además de ser una mediación entre el mundo pre-existente y la refiguración del lector/espectador, también tiene un carácter de ruptura, “abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria”,¹²³ Siendo así, la Mimesis II también nos acerca al planteamiento de la temporalidad llevada al lenguaje, ya que es éste el que da inteligibilidad a la experiencia temporal que en sí misma es in-enunciable.

Mimesis I.

Cuando nos referimos a la pre-comprensión del mundo, en el cual se asienta la composición poética, estamos refiriéndonos a la “acción del mundo”, es decir, las estructuras inteligibles con las que se sostiene (lenguaje, moral, política, otros), sus recursos simbólicos (arte, religión, cultura, otros) y de su carácter temporal (en las diferentes maneras en que se organiza: relojes, calendarios, fiestas, otros). Entonces, si la mimesis es una imitación de esta acción generalizada, es necesario

¹²² *Ibidem*, p. 113.

¹²³ *Ibidem*, p. 114.

que el mimético (el poeta) pueda identificar esta acción en sus rasgos estructurales, está identificación supone que es posible que pueda imitar la significación articulada de la acción en sus distintas estructuras. Esta competencia de identificación de la acción en sus relaciones de significación se complementa con una “competencia suplementaria: la aptitud para identificar las mediaciones simbólicas de la acción”. Aquí, Ricoeur, está identificando la palabra símbolo en sus atribuciones clásicas, tal y como la antropología cultural la define. Por lo tanto, que el poeta/compositor de tramas identifique la acción del mundo quiere decir que identifica sus relaciones de significación, sus medios de representación y su carácter temporal; algo que hacemos todos los seres humanos que funcionamos, medianamente, en las sociedades. Probablemente, la diferencia sustancial entre el mimético y cualquier otro ser humano que se desempeñe en el mundo, es que aquel además de tener la capacidad para derivar de la acción del mundo “algo que contar”, tiene la necesidad de hacerlo.

El que comprende la acción del mundo, identifica que toda acción tiene fines, motivos, diferencia al sujeto de la acción de la acción misma y de su circunstancia, son los agentes; esta acción refiere a una hacer con otro siempre, este hacer puede ser en forma de cooperación, de competición y/o de lucha, y por supuesto, toda esta acción siempre tendrá un resultado que se puede traducir en un cambio en la circunstancia. Como vemos el concepto de acción implica comprender está red conceptual en su conjunto y dominarla mediante la comprensión práctica. La pregunta que se desprende ahora es la relación entre comprensión práctica y comprensión narrativa, que será la manera en que se engarce la Mimesis I con la Mimesis II. Esta relación no es ajena en lo absoluto para las teorías narrativas. Es posible identificar que los análisis de las estructuras narrativas formalistas y estructuralistas (Propp y Greimas, p.e.) están basados en una teoría de la acción. Estas teorías que identifican la acción y la narración suponen una doble comprensión: tanto el narrador como sus lectores/espectadores están familiarizados, comprenden y dominan la red conceptual y la comprensión práctica de la acción.

Ahora bien, la operación narrativa no es solamente la comprensión práctica o el dominio de la red conceptual que explica la acción, es también la dimensión discursiva de la propia narración, son los rasgos sintácticos a través de los cuales nace la composición narrativa. En otras palabras, y de acuerdo con Ricoeur, es posible, distinguir la relación de la red conceptual de la acción y las reglas de composición, recurriendo a otras distinciones (más conocidas en el ámbito literario/semiótico) la relación entre el orden paradigmático (que es equivalente a lo diacrónico) y el orden sintagmático (equivalente a lo sincrónico). ¿Qué es lo paradigmático y qué lo sintagmático en la narración? Las relaciones de intersignificación entre los diferentes elementos de la acción (agentes, fines, motivos, resultado, circunstancia) que son reversibles: lo paradigmático, es un modelo y una vez que está asumido, podemos establecer variables formas derivadas de ese modelo. La red conceptual que permite comprender la acción en su despliegue, está en el ámbito paradigmático, pero es la acción en el mundo el paradigma del cual se desprenden infinitas formas virtuales que son las narraciones. Por otro lado, está el discurso de la narración que es irreductiblemente diacrónico, es decir, en la historia narrada algo pasa, hay una acción que tiene un efecto y es irremediable, de otra manera, no es esa historia, si no otra cosa.

La figura alternativa que Ricoeur propone a lo largo de su texto como la herramienta para entender el mundo literario es el concepto de inteligencia narrativa, esta herramienta supone comprender la dimensión y el orden sintagmático de la narración. Para poder acceder de la Mimesis I a la Mimesis II, además de la comprensión de la ya mencionada red conceptual de la acción, es necesario que se comprendan las reglas que gobiernan el orden diacrónico de la historia. Siendo así, podemos amplificar nuestro concepto de trama diciendo que es, precisamente, la introducción de un nuevo orden sintagmático en el campo práctico de la acción del mundo, es decir en la dimensión diacrónica. “Al pasar del orden paradigmático de la acción al sintagmático de la narración, los términos de la semántica de la acción [red conceptual] adquieren integración y actualidad”.¹²⁴ ¿En qué sentido se actualiza, y en qué sentido se integra? Actualizar equivale a dar una

¹²⁴ *Ibidem*, p. 119.

significación efectiva en el encadenamiento de acontecimientos; integrar quiere decir que mediante la disposición de los hechos en la trama, elementos heterogéneos como agentes, circunstancias, motivaciones, son acompañados y redistribuidos de manera conjunta en la narración.

Como vemos “hacer tramas” implica que se entiende lo que es un hacer y se entiende cómo es que en el mundo se presenta ese hacer. Comprender y dominar el hacer es equivalente a leer los signos o mediaciones simbólicas que con la acción se cuentan. Decíamos que la definición de símbolo que está esgrimiendo Ricoeur es tomada del uso que hace Cassirer,¹²⁵ donde nos dice que “las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda la experiencia”,¹²⁶ es a partir de este simbolismo que la acción en el mundo tiene una primera legibilidad; finalmente lo simbólico es una convención social, podemos interpretar lo simbólico como un cuasi-texto, en tanto que demanda de los intérpretes su lectura y articulación de significación para poder interpretar del él algún fenómeno, conducta, saber. Particularmente, Ricoeur habla de mediación simbólica para distinguir entre significación primaria y el conjunto de símbolos autónomos que integran el lenguaje y la cultura.

Por último, la Mimesis I nos permite identificar, además de la red conceptual de la acción, las mediaciones simbólicas, “los caracteres temporales sobre los que el tiempo narrativo viene a incorporar sus configuraciones”.¹²⁷ Nuestra experiencia cotidiana de contar historias, sucesos o acontecimientos, entender que nos hallamos en el transcurrir de una historia, que es la vida, es lo que nos permite jugar con distintas operaciones temporales y/o deducirlas de una narración que juega con ellas. Recordemos que Ricoeur toma de Agustín su primigenia investigación sobre la estructura temporal de la acción. Y de ella se puede deducir como en la vida práctica ordenamos el tiempo. De la cual se puede decir que vivimos en un triple presente: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. Son las investigaciones sobre temporalidad de Heidegger que le permitirán a Ricoeur, amplificar sus análisis. En *Ser y el tiempo*, se plantea que la relación que

¹²⁵ Cassirer, Ernest, *La filosofía de las formas simbólicas*.

¹²⁶ Ricoeur, *Ob. Cit.*, p. 120.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 123.

tenemos con el tiempo es como aquello *en* que actuamos, nos conducimos, vivimos. Remite a una estructura de la intra-temporalidad y para nuestro autor, es la noción que mejor caracteriza el asunto temporal en el análisis narrativo. Como se sabe, describe el término temporalidad como la propia experiencia del tiempo que se extiende en una dialéctica entre ser-por-venir, habiendo-sido y hacer-presente. Aquí el tiempo se desustancializa porque es para el término historicidad, al que atribuimos la extensión del tiempo en la vida, los acontecimientos concretos. Es esta figura de intratemporalidad la que mejor se opone a la representación lineal del tiempo que se dibuja a partir de Agustín. Porque “ser-en-el-tiempo” (la intratemporalidad) presenta rasgos que no pueden ser reducidos a la idea de tiempo-límite sucesivo, como presente, pasado y futuro. Y precisamente, en esta investigación interesa exponer la relación de intratemporalidad y narración en las piezas beckettinas, ya que este esquema permite identificar configuraciones narrativas más elaboradas basadas en la idea de la intratemporalidad. Con esto, podemos concluir que la Mimesis I es una pre-comprensión común del poeta y sus lectores/espectadores que les permite a ambos configurar y re-configurar la composición narrativa, y que ésta, a pesar de ser una ruptura parte del mundo, de otra manera no sería comprensible. En este sentido la Mimesis I también es vinculante.

Mimesis II.

Para Ricoeur la Mimesis II es “el reino del como si” que no es lo mismo que el reino de la ficción. Es necesario recordar que él está planteando que el campo narrativo abarca también el relato histórico, y el término ficción, generalizadamente se opone a la narración que tiene como fin ser verdadera, es decir, el relato histórico. Nosotros nos ceñiremos a la composición narrativa de las virtualidades del paradigma, el de la ficción. Es la Mimesis II la que media entre el mundo de la pre-comprensión y la re-configuración del lector/espectador, sobre todo ocupa una posición de intermediaria entre estas dos mimesis y esta posición le viene de su propio carácter de operación de la configuración. Recordemos que mimesis más que una función estructural es una función operativa, la de disponer hechos, hacer tramas. Entonces, es correcto decir, que la trama es mediadora entre el campo de

la precomprensión y el de la poscomprensión. Es vinculante entre acontecimientos individuales (parte) y una historia (todo) a través de la configuración poética. Con simples acontecimientos organiza una historia que representa un tema o digamos se puede leer como una unidad, “la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración”;¹²⁸ también media entre elementos heterogéneos y crea conjunto con resultados inesperados, es aquí donde se pone de manifiesto el orden sintagmático, el poeta toma agentes, circunstancias, motivos, fines, diversos y los organiza de una manera racional e inesperada, actualizando todo lo establecido hasta el momento de la semántica de la acción. “Este paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma de la Mimesis I a Mimesis II”.¹²⁹ Y finalmente, media entre la experiencia del tiempo en la vida y las caracterizaciones temporales propias de la narración.

Dice, Ricoeur que la Mimesis II resuelve poéticamente, (no especulativamente como lo hace la filosofía), la paradoja del tiempo agustiniano;¹³⁰ es posible hablar de dos dimensiones temporales en la trama, una dimensión cronológica y una dimensión no cronológica; la primera refiere a la ordenación episódica de la narración, es cuando se entiende una historia como una sucesión de hechos, cuando los acontecimientos se siguen uno a uno convirtiéndose en la historia propiamente dicha. Esta ordenación episódica del tiempo narrativo si se pueden entender como una representación lineal del tiempo. Aquí los episodios, al igual que en los acontecimientos de la vida, no son reversibles. La segunda dimensión, la no-cronológica, también llamada “la configurante”, es contraria a la dimensión episódica, aquí “la sucesión de los acontecimientos forman una totalidad significativa”, y permite nos sólo seguir los sucesos, sino además comprender por qué se sigue uno a otro, es también la dimensión que nos permite agrupar toda la historia en un pensamiento o tema, “la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de

¹²⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 132.

¹³⁰ Para revisar más profundamente de *la paradoja agustiniana del tiempo* se recomienda ir a Cricco, Valentín, “La memoria en Agustín: imagen del tiempo y enigma de la eternidad”, en *Revista Agustiniana del Pensamiento*.

acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro.”¹³¹

Mimesis III.

¿Por qué esta fase también merece llamarse mimesis? Para respondernos esta pregunta debemos recordar que el horizonte metodológico-epistemológico en el cual se encuentra Ricoeur es en el de una hermenéutica y es por esto que en su análisis la recepción del texto es elemento fundamental, ya que es en este tercer momento cuando viene el cumplimiento del sentido de la mimesis (deducción que está sostenida en el propio Aristóteles). La re-configuración del texto por parte del lector/espectador es la vuelta de la configuración poética de la acción al mundo de la acción efectiva, por lo tanto, es correcto decir, que la Mimesis III es, específicamente, el espacio de intersección entre estas dos dimensiones. Ahora bien, es mimética esta tercera fase porque incluye el ejercicio de re-interpretación de la composición narrativa y su inserción en la acción del mundo, y eso es posible sólo a partir de la cualidad de concordancia de la narración; da consonancia a la disonancia del mundo porque da una forma aprehensible a la acción mediante la configuración de la trama, que en el mundo desborda al individuo, por su inmanencia. En la Mimesis III se constata su calidad de artificio literario, ya que es un “como si” que permite visualizar posibilidades que de otra manera no existirían, “consuela frente a la muerte”,¹³² consuelo viene dado de nuestra adhesión desesperada a los paradigmas frente a la disonancia y el vértigo del tiempo.

Decir que la disonancia está del lado de la temporalidad, mientras que la concordancia está del lado de la narración, es perder de vista la relación simbiótica y dialéctica que hay entre las dos. Sin contar que es un reduccionismo de nuestra propia experiencia. Como dice Ricoeur, muy probablemente las atribuciones de disonancia que damos al tiempo son propias de la Modernidad: “Más bien habría que preguntarse si la defensa de la experiencia temporal radicalmente informe no es ella misma producto de la fascinación por lo informe que caracteriza a la

¹³¹ Ricoeur, *Ob. Cit.*, p. 132.

¹³² *Ibidem*, p. 141.

Modernidad".¹³³ Es como si las resoluciones poéticas a la paradoja del tiempo en la literatura contemporánea fueran en sí mismas manifiestas de esta confusión que es el tiempo en la Modernidad. Junto a esto habría que considerar que este modelo de trama (la trama aristotélica con el ensañamiento y profundización que hace Ricoeur) nunca es un simple triunfo del orden sobre el desorden. Inclusive la propia tragedia griega está plagada de peripecias, desmesuras, triunfo del patetismo; siempre algo queda mermado y desmembrado, aunque en su conjunto sea explique las razones de por qué es así; lo mismo podría decirse de la insistencia de que la trama, en tanto que unidad, permite hacer punto final, derivado del modelo apocalíptico de la Sagradas Escrituras, donde existe un comienzo (génesis) y un fin (apocalipsis), los problemas en este paradigma son los acontecimientos que suceden entre los tiempos y sobre todo aquello que sucede en los últimos tiempos. El apocalipsis no es sólo un fin, si no es una anulación de los tiempos, es la catástrofe, sus persistencia se observa en las creaciones narrativas en forma de acronía, nos dice Ricoeur. Pero inclusive este paradigma, no explica del todo la infinita variedad en el mundo narrativo.

Y frente a estos paradigmas, es posible señalar otro, uno que está asociado con la antinovela, pero la situación con la anti-novela es también una ironía, "[...] estas obras satisfacen a la vez a la tradición que ellas inculpan y a las experiencias desordenadas que finalmente imitan de tanto no imitar los paradigmas recibidos".¹³⁴ Frente a todos estos paradigmas y al problema que nos ocupa (el tiempo y la configuración de la trama), pareciera que nos topamos con un callejón sin salida, donde esta aparente discordancia de la experiencia del tiempo, no es más que un invento de la literatura, es decir, la discordancia no está en el tiempo, está en el discurso, en la diacronía y sincronía de los acontecimientos de la trama, y es resultado de una distancia irónica con respecto a cualquier paradigma, es esta actitud irreverente que proviene del interior del texto la que confunde nuestra percepción del tiempo. Iremos desenmarañando este asunto. Por lo pronto, hechos innegables que hay en relación a la construcción literaria es que surgen como una

¹³³ *Ibidem*, p. 142.

¹³⁴ Ricoeur, *Ob. Cit.*, p. 143.

necesidad inherente al ser humano, pareciera que “contamos historias” porque es la única manera que tenemos de comprender la vida humana, que no es más que una trama, una disposición de acontecimientos que pueden responder a criterios de unidad, discordancia-concordante, etc., por eso, secundamos la expresión que dice que “toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”.¹³⁵ Inclusive, algunas historias no están pensadas para explicar algo, o intentar dar luz a alguna circunstancia, sino que intentan oscurecer, disimular razones, causas. En estos casos el intérprete es llevado a lugares de interpretación donde existe un vacío de inexhaustibilidad, y este escenario hermenéutico puede ser tomado positivamente, como un manantial de historias y que se parece a la vida misma, ¿cuántas historias contamos para ocultar algo?

Pensamos que todavía no está completamente respondida la pregunta sobre por qué darle el carácter de operación mimética al acto de re-configuración que realiza el lector/espectador cuando acude al texto, por eso, añadimos: desde esta perspectiva la reconfiguración supone no sólo una recreación de la trama, si no una construcción de la trama, propiamente dicha, en el sentido de que el espectador también carga sobre sí la responsabilidad de hilvanar los acontecimientos desde sus propias competencias de la red conceptual y la comprensión práctica de la acción de la mundo. Por esta razón, y acompañado de la perspectiva hermenéutica, Ricoeur sostiene que el texto sólo se hace obra de arte en el momento en que interactúan texto y receptor. Como vemos las teorías estéticas que se circunscriben a la obra de arte como un objeto autónomo y las teorías estéticas que se focalizan en la receptividad de la obra tienen una base común. Desde esta perspectiva parece no haber debate, puesto que el receptor no recibe el sentido de la obra en su idea original, sino, a través de la pieza, su propia experiencia del tiempo y del lenguaje. Faltaría añadir, y quizá sea el punto más interesante de todo el asunto, de acuerdo a este análisis, el hecho de que la construcción de la trama, “el qué” de la narración, parta de la acción del mundo y finalmente regrese a ella, no está concluyendo que la narración sea representación de algo ausente, refiera a algo del mundo, sea pues una representación transitiva, por el contrario, -y es el asunto de

¹³⁵ *Ibidem*, p. 145.

la referencialidad que Ricoeur toca en *La Metáfora Viva*- en el relato de ficción, “el qué” de la trama es un elemento que encuentra sus referentes en el propio orden construido a través de la narración, es una representación reflexiva. Siendo así, el despliegue de la narración en su comprensión no es hacia atrás, digamos, comprender la narración no intentar bucear en sus niveles subterráneos o redoblar la acción del mundo, -acaso sirva mejor la imagen- indagar lo que hay detrás de ella; por el contrario, comprender la narración y re-configurarla implica desplegar el mundo que nos evoca frontalmente ante la mirada del lector/espectador.

La crisis de la función narrativa.

Nuestro autor, en el trasfondo de su obra está dando respuesta a las paradojas que la tradicionalidad de la función narrativa trae consigo, misma que nos orilla a una posible muerte de la función narrativa. Este es el porqué de su empresa. Para él, la función narrativa aparece oculta en la historia de las formas, de los géneros y de los tipos. Está debatiendo con los intentos inadecuados de la semiótica de intentar fundar la perennidad de la función narrativa sobre reglas de juego sustraídas de la historia. Se propone “dejar atrás la historia por la estructura”, es decir, “superponer a la racionalidad de tipo lógico la comprensión empleada en la propia producción de las narraciones”.¹³⁶ Al mismo tiempo establece dos rasgos que caracterizaran esta revolución metodológica: una serían abordar los problemas por la vía deductiva, es decir, construir un modelo hipotético de descripción del fenómeno, del que se desprendan subclases fundamentales. La segunda característica de esta semiótica narrativa será el de construir sus modelos dentro del campo de la lingüística. Ya que esta establece que siempre es posible separar el lenguaje del código del mensaje. En otras palabras, es posible aislar la lengua del habla. Para la lingüística la identidad última de la lengua es la frase, para la semiótica narrativa que propone Ricoeur es el discurso, es decir, un conjunto de

¹³⁶ *Ibidem*, p. 420.

frases; la narración es precisamente una de las clases más amplia del discurso, “de secuencias de frases sometidas a un orden”.¹³⁷

Ricoeur retoma a Ronald Barthes diciendo que para éste la narración es una gran frase, encontrando así una correspondencia entre lenguaje y literatura. La clave para suponer la posibilidad de un sistema metodológico que aísle la parte sincrónica y diacrónica de la narración, tal como sucede en el lenguaje, y de esta manera poder explicar el fenómeno bajo un sistema. Así aparece lo que resulta más importante para un sistema lingüístico, de acuerdo a sus propiedades estructurales: el carácter orgánico, donde se prioriza el todo sobre las partes, en tanto que son las relaciones (que conforman el todo) lo que permiten la subsistencia de las partes. Igualmente esta característica está de acuerdo con la idea de inteligencia narrativa, planteada como una idea amplificadora y configuradora que se superpone a la idea de racionalidad narrativa, que solamente se ciñe a la lógica de tipo cronológico.

Ricoeur abre un espacio para revisar los distintos modelos de análisis narrativo. El primero que aparece es la apuesta dada en *Morfología del cuento* de V. J. Propp, que como sabemos representa uno de los puntos climáticos de una corriente de estudios literarios: el Formalismo ruso. Donde el cuento como objeto cultural se convierte en un objeto científico, susceptible de ser análisis y segmentado en sus partes elementales. Ante el modelo de Propp surgen ciertas preguntas que son relevantes para el análisis de Ricoeur: ¿La construcción de la trama no procede de la génesis mutua entre el desarrollo del carácter y el de la historia contada? ¿No es la función de la construcción de la trama, desde su definición del *mythos* por Aristóteles hacer una síntesis de lo heterogéneo? El siguiente modelo de análisis narrativo que expone Ricoeur es tomado de Claude Bremond, considerado como parte del Estructuralismo, y que expone algunas de sus ideas en “El mensaje narrativo” dentro de *Lógica de los posibles narrativos*, publicado en París en 1973. Ante él los cuestionamientos que interpone Ricoeur, se enuncian de la siguiente manera: “La trama incumbe a la praxis del narrar; y así, a la dimensión pragmática de la palabra, no de la gramática de la lengua. La trama no es el resultado de las propiedades combinatorias de un sistema, si no el principio

¹³⁷ *Ibidem*, p. 422.

selectivo”.¹³⁸ El último de los modelos de análisis narrativos es el que corresponde al Alto Estructuralismo es el de A. J. Greimas. Las restricciones que analiza nuestro autor, sugieren que el modelo de Greimas está olvidando que la operación de la narración es una actividad esencialmente práctica. Por otro lado, no se pueden evadir que hay relaciones y cualidades ocultas de diacronía, sincronía y acronía. En este sentido ya no es posible hablar de tiempo, simple y llanamente, si no de temporalización. Para Ricoeur, el modelo de Greimas es una radicalización de la poética de Aristóteles, inclusive, Greimas acepta que la función más general de la narración era establecer el orden de los valores amenazados. Ricoeur recoge la experiencia de la literatura contemporánea y hace notar que “cuán variadas son las formas y las maneras como la trama articula crisis y desenlace”.¹³⁹

Ricoeur hace un extenso recorrido sobre la manera en qué funciona diversifican las formas temporales las distintas formas verbales. El objetivo de esa revisión se centra en el enriquecimiento del concepto de construcción de la trama, del tiempo narrativo y particularmente en el privilegio del relato de ficción en relación con el tiempo. De manera concreta, nos dice que este privilegio consiste en que en el seno de la narración existe el poder de desdoblar “la enunciación y el enunciado”. Dicho en otras palabras, cuando narramos algo también narramos nuestra opinión sobre el asunto que narramos: “narrar es ya reflexionar sobre los acontecimientos narrados”.¹⁴⁰ Inclusive, aunque el narrador no emita ningún juicio reflexivo tácito sobre su narración, el propio criterio de selección y organización de los acontecimientos en la narración sugiere una posición reflexiva entorno a esos elementos, sean estos del orden objetivo y/o subjetivo.

Para abordar este desdoblamiento entre enunciación y enunciado, el autor comienza con la consideración del sistema de los tiempos del verbo en relación con la enunciación. Del cual nos dice, que los tiempos verbales en las lenguas no se derivan de la experiencia fenomenológica del tiempo. Y que esta independencia del sistema de tiempos verbales contribuye a la composición narrativa en el plano paradigmático permitiendo adaptar temporalmente todos los verbos de acción a lo

¹³⁸ *Ibidem*, p. 436-444.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 444-467.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 469.

largo de una cadena narrativa y en el plano sintagmático, permitiendo la disposición sucesiva en la cadena de narración. Para Ricoeur, el plano sintagmático y paradigmático de la lengua “expresan la autonomía del sistema de los tiempos verbales respecto de la experiencia cotidiana del tiempo”.¹⁴¹ La pregunta que se abre es hasta qué punto pueden librarse los tiempos verbales de la referencia a la experiencia fenomenológica del tiempo. Es evidente que es imposible independizar completamente las configuraciones narrativas de nuestra referencia de la experiencia del tiempo en la vida, y sin embargo, si son autónomas de este tiempo.

El asunto clave con el análisis de los tiempos verbales en la narración está en la ficción. Esta característica del relato permite proyectar otras maneras de ser en el mundo y del mundo mismo, por lo tanto, nos permite a nosotros como lectores/espectadores deslizarnos en distintos momentos de la experiencia del tiempo, ir al tiempo que precede al propio relato de ficción; proyectar sus consecuencias, es decir, experimentar el tiempo posterior y volver a regresar al tiempo presente de la narración. Para Ricoeur, la plasticidad del tiempo en la ficción no rompe con la relación que hay “respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes”; para él, la distribución (nótese aquí, que Ricoeur ya no recurre a la palabra “desarrollo”) del tiempo, ya sea lineal o paradigmática siempre refiere a la experiencia del tiempo en la vida: proviene de ella y a ella regresa. Otro privilegio de la ficción es el hecho de que a la vez que crea nuevos mundos, redescubre el mundo práctico y corriente, a través de una re-orientación de la mirada lectora, siendo así, los tiempos verbales en la ficción no rompen con los tiempos verbales en la vida y la memoria (recordemos que la memoria es otro tipo de narración), más que para descubrir ese tiempo real pero como recursos gramaticales infinitamente diversificados, en resumen, las posibilidades que abre la ficción en relación al ser y el tiempo es la diversificación.

Uno de los grandes hallazgos de la literatura es encontrar calidades nuevas de tiempo. En la literatura como en cualquier experiencia estética sucede por ese imperioso impulso de buscar las cosas en su estado puro. Todas las obras de arte son ficción en tanto que poseen el poder de proyectar un mundo, una posibilidad

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 470-471.

nueva. La experiencia de ficción del tiempo en la literatura no se puede resumir a la diversificación del uso de los tiempos verbales, en todo caso esta diversificación responde a la intención de producir sentido. Hay que considerar el mundo práctico y ordinario del que procede la ficción y al cual regresa. La ficción como cualidad inherente la obra de arte no serviría de nada si no se viera siempre frente a la realidad, como la obra de arte no serviría de nada sin la vida.

La metamorfosis de la trama.

A lo largo del estudio vemos cómo se dialoga con la teoría aristotélica, los conceptos mismos de *Tiempo y Narración* (mimesis, trama, géneros literarios) son aristotélicos. A Ricoeur le inquieta la insuficiencia de la poética aristotélica frente al vastísimo campo de experimentación de la literatura más reciente. Él nos dice claramente que en la época de Aristóteles sólo la tragedia, la comedia y la epopeya eran géneros autorizados, ahora nos encontramos con un espectro amplísimo de formas y géneros literarios, sobre todo a partir del surgimiento de la novela moderna.¹⁴² Pero, no se trata de enunciar las complejísticas relaciones literarias que han surgido e instalar un nuevo y más amplio decálogo de géneros literarios. Para él, la experimentación literaria es tal, que inclusive ha puesto a prueba sus propios límites, atentando contra el principio del orden, raíz de la noción de trama, piedra angular de la narratividad. Por lo tanto, su estudio es una respuesta a la alerta urgente de poner a prueba la capacidad de metamorfosis de la trama.

Si la trama es “un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de un conjunto de incidentes”, -idea que ya hemos detallado al principio de este comentario-, para ampliar esta definición Ricoeur toma el ejemplo de la historia, donde se entiende por trama como la “función de integrar componentes tan abstractos del cambio social como lo que ha puesto de relieve la historia no episódica e incluso la historia serial.” De esta manera, cuando decimos la

¹⁴² En esta ocasión, por novela moderna nos referimos al surgimiento de la “novela cervantina”, que a su vez tiene sus antecedentes en la novela pastoril y la novela picaresca. Considerando como su principal rasgo sus intenciones de “realismo o verosimilitud”, tiene una evolución de un personaje (que no necesariamente es un personaje-héroe), donde podemos apreciar el desarrollo de su carácter, siempre subordinado a la unidad de la trama.

metamorfosis de la trama lo que se está tratando de establecer es “un nuevo principio formal de la configuración temporal en géneros, tipos y obras singulares”.¹⁴³ Sucede que gracias a la interpretación recortada y dogmática de la *Poética* de Aristóteles, se ciño la trama a la forma en que se configuraba los sucesos desde el principio hasta el desenlace en una historia. La trama es considerada como un elemento englobador al cual deben de subordinarse todos los demás elementos de la narración. Pero, es justamente en la novela moderna donde se vemos como el carácter de los personajes se libera del principio de subordinación de la trama. Por otro lado parece haber una razón más por la cual el concepto de trama se fue empobreciendo constitutivamente, esta es, el afán de la verosimilitud. Y justamente, “la conquista de la verosimilitud se hizo bajo el principio de la lucha contra las convenciones, en primer lugar contra lo que se entendía por trama”, esto quiere decir, que los escritores se esforzaron por “invisibilizar” todos los recursos técnicos literarios, a través de una diversificación, recurriendo a géneros que iban más allá del relato de ficción, el objetivo estaba puesto en retratar lo más fielmente posible el ejercicio privado de la conciencia, para “igualar el arte con la vida, fue lo que más contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa”. Pero como nos dice el propio autor, “estos problemas no estaban abolidos; sólo que se habían desplazado”.¹⁴⁴

Nos encontramos ante un traslado de las ideas empiristas al ámbito de la literatura, que tuvieron como resultado una vuelta a la experiencia y una simplificación del lenguaje, llegando inclusive a inaugurar un nuevo género literario en el que prevalece “el deseo de establecer la correspondencia más exacta posible entre la obra literaria y la realidad que imita”.¹⁴⁵ Y ante lo que nos encontramos es a una reducción muy extraña del concepto aristotélico de mimesis. Y por más que los problemas de la composición narrativa quedaron desplazados, la insistencia en representar la realidad, trajo consigo exigencias formales de composición, a través de las cuales fue apareciendo una diferencia sutil, pero altamente relevante para la búsqueda de la verosimilitud, esto es, por más que la nueva forma literaria quería

¹⁴³ *Ibidem*, p. 384-85.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 389.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 391.

acercarse a la vida cotidiana, poco a poco fue inevitable ver que “el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero”. Y, como dice claramente nuestro autor, con el advenimiento del reconocimiento de la novela como arte de ficción emerge la importancia de la “reflexión sobre las condiciones formales de la producción de esta ficción”,¹⁴⁶ misma que adquiere igual o más relevancia que las indagaciones sobre las motivaciones realistas, mismas que había opacado todo lo que tuviera que ver con la técnica de composición narrativa.

Una vez que vino la aceptación de la novela como el arte de la ficción, y por lo tanto como un arte de la ilusión, sobreviene una negación de las motivaciones realistas, inclusive volviéndose contra ellas: “se suele decir en la actualidad que sólo una novela sin trama, sin personaje ni organización temporal visible es más auténticamente fiel a una experiencia a su vez fragmentada en inconsistente que la novela tradicional del siglo XIX”.¹⁴⁷ Y, por qué no llevar esta reflexión a todos los géneros literarios desarrollados a partir de la inauguración de la idea de “literatura como arte de la ficción”; es precisamente este tipo de afirmaciones las que nos permiten cuestionarnos el “realismo” en el arte, preguntarnos por ¿cuál es su estructura? , y hasta ¿cuál sería el objetivo de plantear una obra realista hoy?, siendo nuestro tiempo, un tiempo de ficciones. Nos encontramos en el mismo punto pero en el lado opuesto, es decir, la defensa que encabezaba la literatura naturalista por la verosimilitud es semejante a la defensa que hace la literatura contemporánea por una ficción fragmentada, en todo caso, lo único que vemos es un desplazamiento de la importancia de la verosimilitud en aras del abandono del paradigma clásico, precisamente, por lo antes expuesto, ante la incoherencia de la realidad, se le exige al arte el rompimiento con todo paradigma. Y es justamente, en esta paradoja, es donde surgen los problemas de límite y el debilitamiento de la trama, a opinión del autor.

Junto a este debilitamiento de los paradigmas en la composición literaria, tenemos otro problema: el cierre de la obra y el debilitamiento del principio de la

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 393.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 393.

concordia que adviene con esta inconclusión. La concordia también es un anhelo ilusorio de la racionalidad narrativa que mina la inteligencia narrativa subyacente y sus múltiples posibilidades de interpretación semejantes a los problemas de la vida. Sin embargo, el propio Ricoeur, recupera la idea de que no podemos hablar de esta imposibilidad del fin de la ficción y con ello la discordancia de la pieza, si nos atenemos solamente a la forma de la pieza, hay que considerar en todo momento las expectativas del lector. “Para que la obra consiga el interés del lector es necesario que la disolución de la trama sea comprendida como una señal que se le dirige para que co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama”. En otras palabras, si el autor se ha propuesto, deliberadamente o por intuición creadora, abolir todas las formas de convención narrativa, deberá de todo modos, encontrar las señales y formas que le permitan establecer un contrato de “co-creación” entre él y sus lectores, es decir, deberá tener de cualquier manera “otras” formas de convención narrativa, éstas pueden ser más complejas, más sutiles, más encubiertas, más hábiles que las del modelo tradicional; para Ricoeur éstas “nuevas convenciones” derivan “[...] estar por medio la ironía, la parodia y la burla”. El autor concluye tajantemente, y coincidimos con él en su conclusión: “Un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible”.¹⁴⁸

Y esta posibilidad es particularmente evidente en el manejo del tiempo porque como dice el propio Ricoeur, una cosa es negar el movimiento cronológico del tiempo y otra negar absolutamente cualquier principio sustitutivo de configuración del tiempo. Por supuesto, la literatura de ficción rompe con el tiempo real, de hecho es condición sine qua non para entrar en la ficción. Pero no debemos dudar de las potencialidades que posee la ficción para encontrar sus propias figuras temporales; la sucesión lineal del tiempo, es sólo una versión del comportamiento de la temporalidad en la vida y en la literatura, la ausencia absoluta del tiempo no es posible, deberemos construir otra terminología para explicar los casos que se confunden con esto. El caso ejemplar es la obra dramática *Esperando a Godot*, y las recurrentes exclamaciones en relación a ella, ¡en esa obra no pasa nada!, si hemos venido diciendo que la literatura la estructuración del tiempo acontece a

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 412.

partir de los sucesos que se narran y la manera en cómo se narran, pensar que no hay tiempo en esa pieza y/o que en el transcurso de esa no-temporalidad no sucede nada, es falso en sentido estricto; hay un relato, personajes y la anunciación de un suceso, eso ya es configuración de la trama, particularmente original e inesperada, pero no anulada en sus elementos sustanciales, de los cuales hemos hablado sobradamente hasta este punto.

Una pista que nos permite reinterpretar la misteriosa inteligencia narrativa de Samuel Beckett, son las propias afirmaciones de Ricoeur: “para el modernismo más reciente, que el autor llama cismático, lo que debe negarse es el orden. Desde este punto de vista, Beckett marca el viraje decisivo hacia el cisma”. Es el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída y ha experimentado una encarnación que cambia todas las relaciones entre pasado, presente y futuro, pero que no quiere ser salvado. En este sentido, guarda un vínculo irónico y paródico con los paradigmas cristianos, y es este orden, invertido por la ironía, el que preserva la inteligibilidad [...] lo absolutamente nuevo es sencillamente ininteligible, incluso como novedad”.¹⁴⁹

Y de manera más lejana, pero mucho más poderosa, vemos que la insistencia en el cisma derivado del “final” como elemento determinante del “fin de la concordia”, del “fin de la cronología”, de “la temporalidad rectilínea” y de “las convenciones narrativas” que atentan a cualquier “presente, pasado y futuro”, y determina las ficciones en todo su configuración, está permeada por la idea nietzscheana de “la necesidad de consuelo frente a la muerte, que hace, más o menos, de la ficción una trama [...] tiene algo que ver con la muerte sobre el modo de la consolación”. Es la necesidad de imprimir “un orden sobre un caos, del sentido sobre el no-sentido, de la concordia sobre la discordancia”.¹⁵⁰ En *El Nacimiento de la Tragedia*, se pone a discusión la necesidad de echar un “velo apolíneo” sobre la “fascinación dionisiaca del caos” si no se quiere morir por haber intentado contemplar la nada. ¿Qué pasa si negamos, incluso el velo apolíneo? La trama no muere, en todo caso, se metamorfoseara en formas diversas; es imposible imaginar

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 412-13.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 414-15.

una cultura donde ya no exista la necesidad o no tenga significado alguno narrar. Recuperar el origen de las inquietudes en torno a la configuración de la trama y las funciones temporales en el relato de ficción puede ser una alternativa para responder a la deformación del velo apolíneo en el arte contemporáneo.

Hasta aquí hemos intentado exponer cuáles son las ideas dominantes del filósofo francés entorno a la evolución del acto de narrar, los entrecruzamientos de los conceptos de trama y temporalidad y la operación de la mimesis desde una perspectiva hermenéutica. Más adelante, atendiendo principalmente lo relativo a los tres momentos de configuración de la trama y la idea de “intratemporalidad” –que permite romper con la idea lineal de la configuración del tiempo en el relato- se realizarán los análisis de los textos teatrales. Antes es necesario que se puntualice como se extienden el principio de Inteligencia Narrativa a las piezas de Beckett.

Inteligencia narrativa en el teatro beckettiano.

Partir de esta exhaustiva exposición es una propuesta para acercarnos a la obra dramática de Beckett considerando su configuración como la pauta interpretativa, reconocer los diferentes niveles narrativos, discursivos, poéticos de sus piezas, esclarecer el entramado de acontecimientos, considerando: ¿Es posible definir la trama en las piezas *Fin de partie*, *Krapp's Last Tape* y *Happy Days*, a partir del carácter de los personajes que la protagonizan y de las historias que nos cuentan? ¿Cuáles son los elementos heterogéneos que se agrupan a través de la trama en estas piezas? El uso del lenguaje en la obra beckettiana es el elemento más singular y diferencial, por lo tanto, ¿será posible que la configuración de la trama corresponda con el uso particular de la lengua? En algunas ocasiones hemos oído expresiones de cómo las piezas teatrales de Beckett eran una versión acotada de los planteamientos de sus novelas. El principio selectivo de la trama en el teatro está determinado por las coordenadas de espacio y tiempo que coinciden en uno solo.

Un extremo de esas variadas formas y maneras en que la trama articula crisis y desenlace es el propio Beckett, representando un umbral del ejercicio de

narrar algo a través del teatro, pero también siendo una frontera del ejercicio de presentar y representar una historia. Efectivamente, Beckett es un dramaturgo que se le ha orientado en una línea dramática donde se pondera la escena por encima del texto. Sin embargo, es sabido de todos, gracias a sus biógrafos, la importancia que tenía para él, el hecho de que las puestas de sus piezas se apegaran a lo marcado en el texto dramático, inclusive llegaba a desconocer la obra, si existía alguna modificación o descuido de lo señalado en el texto, por mínimo que fuera este cambio. Por esta y otras razones, debemos recuperar para este análisis los elementos literarios como configuración de la trama (narración), configuración de los personajes, los elementos propiamente teatrales, configuración del espacio para la acción dramática, uso de literario y representacional de las acotaciones, diálogos, y, finalmente, el uso del lenguaje (habla) frente al lenguaje del texto (lengua). Pero, sin duda, la temporalización en las piezas teatrales de Beckett tiene un lugar especial. Cuando encontramos acotaciones como: “Últimas horas de la tarde, en el futuro”;¹⁵¹ o textos como, “Ya es hora de que esto acabe, también en el refugio. (Pausa) Y sin embargo dudo, dudo en... en acabar. Sí, eso, ya es hora de que esto acabe y sin embargo dudo aún en... (Bostezos)... en acabar”.¹⁵² Podemos identificar, por lo menos de manera intuitiva en este primer momento, que el avance, detenimiento, llegada, inconmensurabilidad del propio tiempo, es un elemento clave para entender todo el universo dramático de Beckett: la flexibilización temporal es la posibilidad para presentar (entramar) la fábula, y ella misma es la condena de sus personajes: el tiempo es tan amplio que se reduce a instantes eternos.

Cuando el drama es esencialmente dialogo, esta característica determina no solamente el concepto de drama sino el concepto de narratividad en general. Estamos frente al viejo planteamiento de la distinción entre diégesis como sucesión de acciones que constituye los hechos relatados en una narración; Platón opuso la diégesis como narración, a la mimesis como representación. En la teoría literaria más reciente se distingue que una historia se puede narrar y/o también se puede mostrar a través del diálogo, esto último es privilegio de la representación teatral,

¹⁵¹ Beckett, *La Última Cinta de Krapp*, p. 301.

¹⁵² Beckett, *Fin de Partida*, p. 213.

porque es evidente que la narración no muestra las acciones que está comunicando. Hay una relación compleja entre las acciones narradas y la acción de narrar, para explicar este fenómeno se han establecido distintos niveles dentro de la diégesis. En el teatro los sucesos representables constituyen la diégesis, es decir las acciones ocurridas en el aquí y el ahora de la narración, este es un primer grado de la diégesis. El narrador cuando está fuera de la narración es un narrador “extradieгético”, pero también puede formar parte de la narración como un personaje, se dice que es “intradieгético”; puede ser el personaje de su propia historia se dice que es “autodieгético”; y si el personaje narra a su vez otra historia en otro momento espacio-temporal con otros personajes se dice que es “metadieгético”, esta narración es una “metadieгéсis” o narración en segundo grado.¹⁵³

La diferencia con otros géneros, es que en el drama no se presentan los hechos a través de la narración enunciada, sino mediante la representación escénica, mejor dicho, en el drama se presentan los hechos en una combinación de narración enunciada y acción escénica. El texto de la obra dramática es una especie de partitura dispuesta para la ejecución en la acción a través de un discurso dado en voces variadas. Los sucesos relatados son muy semejantes en la narración y en la representación dramática, únicamente se diferencian por el hecho de que el escenario teatral “impone ciertas limitaciones” en cuanto a espacio y tiempo. El autor comunica su mensaje al público, no mediante un solo narrador si no a través del diálogo y la interacción entre actores/agentes/personajes y sus actos de habla que se complementan con otro sistema de signos no lingüísticos como son los gestos, los efectos de iluminación, música, escenografía, es decir, toda la mecánica teatral.¹⁵⁴ La pregunta sigue siendo la de Ricoeur: ¿en qué medida la noción de trama se ha tomado del drama?

¹⁵³ Últimamente, se ha denominado “dieгетización” de la enunciación al hecho de ocultar el proceso de creación artística. Es decir, a los artilugios elegidos para lograr la verosimilitud de lo relatado y garantizar su verdad, en otras palabras, forzar la relación de semejanza entre la imagen artística (los acontecimientos narrados estéticamente) y la realidad; y por drama, se entiende la forma genérica básica de creación literaria, que junto con la épica y la lírica constituyen los tipos de relato. Beristáin, Helena; *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 149.

¹⁵⁴ *Ibídem*, p. 162.

Planteemos esta interrogación frente a la literatura teatral de Beckett y la existencia de una función (es decir, de un conjunto de relaciones) narrativa, y si ésta es determinante para explicar el estilo singular del dramaturgo. Hasta ahora venimos diciendo que narración incluye la enunciación de acontecimientos relacionados entre sí, a través de un principio de inteligencia narrativa, ya no de racionalidad narrativa que da primacía a la lógica cronológica. Es decir que, la narración está definida por el tiempo y que estos tiempos narrativos son autónomos del tiempo en la vida, pero que no podemos independizarlos completamente del tiempo vivido. Necesariamente, hacemos referencia al tiempo de la vida, cuando queremos significar el tiempo en la ficción. Debemos señalar que el criterio diferenciador entre el relato narrado y comentado basado en el grado de afectación del narrador es problemático, dado que no hay narración sin afecto, ni falta de compromiso aunque esté atenuada. La selección del material de la enunciación es una forma de compromiso y afectación de cierta parte de la realidad en el propio narrador, aunque no se enuncie de manera apasionada. Por otro lado la literatura dramática es un reto para la teoría literaria por su doble función. Por un lado es narración, en tanto que es literatura, pero también es representación en tanto que es un texto pensado para la ejecución en acciones en un espacio y tiempo específico. Desplazar, omitir y/o rechazar la interdependencia de estas dos dimensiones en el teatro escrito es un error. Sin embargo, pensar que una tiene predominio en sobre la otra, es decir, dado que el drama es fundamentalmente representación, la función narrativa desaparece, es también un error. Lo que es cierto es que el concepto tradicional de narración no es suficiente para explicar las formas de literatura dramática que encontramos, particularmente las que podemos leer en Beckett y sus seguidores. Es el reto de mi investigación amplificar, a partir de los planteamientos de Ricoeur, el concepto de narratividad y sus funciones al interior del texto dramático, sin perder la inter-definición con las formas temporales. Al interior del drama literario hay dos niveles de representación, escribir es representar en palabras el mundo silencioso; y esto es inherente a toda forma de escritura, a toda narración; y la representación escénica que está en potencia en la representación literaria. Lo que sucede es que el drama literario es el ejemplo

emblemático de este fenómeno, pero si somos más estrictos todo texto, es un pretexto para la representación escénica.

La función narrativa en Beckett no desaparece del todo en cuanto que vemos que existe una sucesión de acontecimientos que se entrelazan para crear la ilusión de una vida, siendo originalmente palabras y posteriormente imágenes. La pregunta a continuación sería: ¿qué significan los personajes y las cosas particulares de la “narración beckettiana”? Justamente, en la respuesta a esta interrogante encontraremos el origen de su estilo particular. En otras palabras, ¿el “sin sentido” de las narraciones beckettianas frente a qué “sentido” está presentándose? Sino respondemos esta pregunta, deberemos seguir afirmando que es un “aparente sin sentido”, ¿qué de la “vida real” es restituido en la narración de Beckett, qué es trastocado, alterado, modificado para fines narrativos? Por eso es narración, porque no ha perdido la tensión que hay entre su arte y la vida. Como vemos, si nos plegamos demasiado hacia la vida (tal y como lo hacen algunas expresiones artísticas buscando el hiperrealismo) o nos alejamos completamente de ella (es el caso de tendencias experimentales radicales) la finalidad artística queda desdibujada, desde su forma y por supuesto desde su contenido; en Beckett tenemos todavía una historia que podemos contar y presentar. Las preguntas por la peculiaridad del “sin sentido” en las piezas beckettianas habría que sumar el particular uso del lenguaje, último engarce que tomaremos en este apartado para explicar las piezas teatrales beckettianas. ¿Será posible que las alteraciones sintácticas de Beckett a lo largo de su narrativa (como género), poesía, teatro sean la clave para categorizar los tiempos del texto?, y salir así, de la agotada fórmula de que en “Beckett no hay tiempo”, si hay sintaxis hay tiempos verbales, si hay verbo hay acción, en la acción pasa algo, algo se mueve, avanza, se transforma; evidentemente las funciones sintácticas en las piezas beckettianas nos son simples -cabe preguntar ¿en qué sintaxis en la Literatura Moderna lo es?- razón por la cual explicar el tiempo verbal y por consecuencia el tiempo del texto tampoco es cosa simple, aunque todavía no sabemos si este nivel de explicación resolverían el vínculo que se establece entre el tiempo del lector/espectador y el tiempo del texto/representación.

Las piezas beckettianas navegan entre los acontecimientos de la vida que no tienen “sentido” aparentemente y que a través del énfasis narrativo “adquieren sentido”, y esto sucede mediante dos mecanismos contruidos a partir de lo que podemos concluir hasta aquí: la narración es una consecución, una reposición de la sucesión de acontecimientos de la vida (tiempo narrado) mediante la narración (tiempo de narrar), así la re-posición de los acontecimientos en Beckett son el recuento de las particularidades de seres y cosas que significan, al tiempo que son el vehículo de establecimiento de una inteligencia narrativa que enmarca el ámbito de acción de los personajes que portan la narración. Dentro de “ese” universo, es verosímil que “un personaje” lleve a cabo “ciertas acciones”. A su vez que el universo está hilvanado por las propias acciones que el personaje desempeña. Razón por la cual una acción adquiere sentido de manera aislada al resto de la narración: dado que porta en sí toda la lógica del universo narrativo del que proviene. Son personajes y sucesos narrativos particulares que modifican el universal narrado, sin dejar de ser autónomos en su tiempo y en su narración.

Con esta afirmación interesa enmarcar dos problemas que encabezan la lista de reflexiones en torno a la obra literaria de Beckett: el rompimiento con el realismo, particularmente con el “tiempo realista” por una inmovilidad del tiempo muy parecida al procedimiento fenomenológico para acercarse al objeto; por otro lado el vaciamiento de sentido en las palabras para que emerja la experiencia particular de la conciencia. Una experiencia particularmente sonora, caótica, inconsistente, donde experiencia y percepción están sometidas irremediabilmente a la razón. La crítica denuncia “el rompimiento con los paradigmas”, pero el escritor está preocupado a una tarea más íntima. Por esto, hablar o intentar revelar el oscuro universo de la creación literaria es simple especulación, lo cual no nos exime de fundamentar y justificar las querellas de nuestra meditación. Así, basándonos en la extensa reflexión de Ricoeur sobre la complejidad narrativa y el comportamiento del tiempo en la configuración del relato de ficción, podemos afirmar que Beckett es un realista crítico, y que la organización de sus piezas, narrativamente hablando, responde a la afirmación de un tiempo narrado frente al tiempo de una vida. Como nos diría el propio Ricoeur, “la crítica, sin embargo, no puede limitarse a dar cuenta,

en su pura contingencia, de la aparición de las obras singulares. Su función propia es discernir un estilo de desarrollo, un orden en movimiento, que hace de esta serie de acontecimientos una herencia significativa.”¹⁵⁵

El tema central de esta independencia de entre inteligencia narrativa y crítica yace en el hecho de que la narratividad posee en sí misma las pistas para su comprensión, más allá de lo que la racionalidad semiótica puede decir sobre ella, tratando de establecer reglas y ordenes de comprensión. ¿Cómo atender un análisis que atienda la voz de la auténtica inteligencia narrativa que habita en un texto o en una serie de textos con semejanza narrativa? Dejar hablar al texto para que calle el mundo, escribía algún poeta, yo diría, dejar hablar al texto para que callen los críticos. Y en todo caso, no debemos olvidar que cualquier intento de categorizar la inteligencia narrativa está asentado sobre en una práctica cultural-histórica que le precede, lo que conocemos como tradición, y perfila la mirada analítica a pesar de los propios ojos del estudioso. La tradición es capaz incluso de incorporar a sus filas las rupturas, los cambios repentinos de paradigmas, tal y como lo expresa el propio Ricoeur. Considerando todos estos inconvenientes, Ricoeur no tarda en afirmar que sí es posible ir de una historia literaria a la crítica, e inclusive a la anatomía de la crítica. En este sentido, él coincide con la idea de un telos del imaginario literario, mismo que pudiera acercarse a lo que declaraba Mallarmé: “Todo en el mundo existe para desembocar en un libro.”¹⁵⁶ Y coincide con esto, si nos atenemos a la idea de que todas las culturas han producido obras narrativas con ciertas semejanzas figurativa y configurativa, mismas que anuncian el “pudiera ser” de su mundo. Por esto decimos, en relación a la construcción de la trama y el tiempo es posible establecer un orden, asignar ese orden al imaginario literario, atendiendo la temporalidad irreductible, es decir el marco de tradicionalidad en el que está ubicado.

Como vemos, la propia tradicionalidad puede acoger, incluso, la eventual muerte de determinados paradigmas que hayan engendrado variados estilos. Ricoeur nos describe ciertos problemas que anuncian la muerte de un paradigma, a

¹⁵⁵ Ricoeur, *Ob. Cit.*, p. 395.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 402.

caso el propio paradigma del arte de narrar; y dice, “el agotamiento eventual de los paradigmas se vea en la dificultad de concluir la obra”.¹⁵⁷ Siendo la tradición occidental, la del paradigma de la composición y la terminación, este agotamiento puede ser signo inminente de un cisma decadente del arte de la narración. Por otro lado, el criterio aristotélico que había prevalecido a lo largo de toda la historia literaria, estamos hablando del criterio de unidad y totalidad (exhaustividad) de la obra, expresado en la idea de que toda pieza deberá tener un comienzo, un medio y un fin; ahora nos encontramos antes el abandono de este criterio, conjuntamente a la deliberada resistencia de terminar la obra.

Este problema, el del criterio de unidad y terminación de la obra, tiene que ser detallado y profundizado, por un lado podemos encontrar una pieza que en su configuración esté cerrada y terminada, pero en lo que refiere a la interpretación e influencia sobre el lector puede ser abierta, “la lectura [...] es precisamente el acto que realiza el paso entre el efecto de cierre, según la primera perspectiva [configuración de la trama: Mimesis II], y el efecto de apertura, según la segunda, [reconfiguración de la trama: Mimesis III]. En la medida en que toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes en él [...]”.¹⁵⁸ Y no cabe duda, que este tema compete directamente a nuestro asunto relacionado con Beckett. Justamente en lo que refiere al tema del criterio de unidad, es decir, de este emplazamiento de los momentos de la trama en un principio, un comienzo y un fin. De acuerdo, a un análisis de la poética aristotélica, efectivamente encontramos la enunciación de este criterio y de estos momentos, lo que Aristóteles no añade es que tenga que plantearse precisamente un orden lineal: primero “un principio”; segundo un “en medio”, tercero “un final”; en ese sentido las posibilidades de las que la inteligencia narrativa puede echar mano en la combinación configurativas son infinitas, sería una interpretación mínima pensar que distintos modelos de ficción no son aristotélicos porque no cumplen este orden, o que son aristotélicos porque cumplen el criterio; re-pensar este orden aristotélico significa una puerta más ancha de

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 404.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 404.

entrada a la codificación racional de ciertas caracterizaciones beckettianas, desde el particular punto de vista de esta investigación.

Igualmente, lo que refiere a “las aporías del cierre de la obra”, son de altísima relevancia para nuestra investigación, ya que las tres piezas tomadas (*Krapp's Last Tape*, *Fin de partie*, *Happy Days*), representan un caso emblemático de la dificultad de un desenlace de la obra. ¿Cómo saber que una pieza está completa, si la propia inteligencia narrativa de la pieza nos indica que nada está completo y nada puede completarse? Las paradojas temáticas internas de la obra literaria de Beckett también se reflejan en la forma de su configuración. La completud asociada al final de una pieza es en sentido estricto imposible, por el contrario, cierto nivel de aperturidad e incompletud es vital para engendrar la carga simbólica del mundo de la obra. En todo caso, el problema del crítico, a caso el del historiador, radica en esa ansiedad de no percibir un final, que finiquite que resuelva un problema, “un puede ser”, esta ansiedad se asocia un sentimiento de falta de estabilidad, de acabamiento, de integración; como decíamos antes, precisamente el paradigma occidental ha girado en torno a estos valores, ¿qué hacer frente una narratividad que es inestable, que es inconclusa e incierta, que parece una pieza que se desquebraja al momento que emerge?; los acontecimientos narrados son accidentes, como lo es cualquier acontecimiento en la vida. Con esto decimos, que en las piezas señaladas, terminar una obra es igual a no narrar lo subsecuente, ya que no es relevante para la trama.

No todo está perdido, el propio Ricoeur admite: “la configuración es obra de lenguaje y que el sentimiento de acabamiento puede obtenerse por medios diferentes; de ello se deduce que el propio acabamiento admite muchas variantes [...]”. Para entender la diferencia sutil de un acabamiento débil y decepcionante a un acabamiento inconcluso exigido por la propia estructura de la obra, hay que poner en juego los siguientes elementos: “la organización episódica de la acción, la unidad de los caracteres, la estructura argumentativa, la estrategia de persuasión que es equivalente a la retórica de la ficción”.¹⁵⁹ Tomando el ejemplo de *Final de Partida* de Beckett, donde las propias palabras de Ricoeur, son las más precisas

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 406.

para expresar en lo que hemos insistido respecto al final interminable de una trama: “una determinación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble”.¹⁶⁰ En todos los casos, particularmente para *Final de Partida*, cabe el llamamiento del propio Ricoeur, “es necesario confiar en la institución formidable del lenguaje”.¹⁶¹ Razón por la cual, no debemos olvidar que el presente estudio se avoca a encontrar las propiedades de la función narrativa de la literatura teatral de Beckett en un laboratorio con tres piezas concretas; pero siempre de la mano del uso particular del lenguaje en este autor. Habrá de notarse a lo largo de la investigación que el lenguaje en las piezas de teatro dista de las piezas narrativas (cuento, ensayo, novela) y de las piezas poéticas, sin embargo hay una recurrencia a la simplicidad, vaciedad de sentido, evocación sonora, entre otras, que son transliterarias.

Con lo anterior quede expresada la manera en cómo incorporaré la perspectiva hermenéutica-fenomenológica de Paul Ricoeur planteada en *Tiempo y Narración*. Misma que se complementará con el enfoque particular de la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner, que expondremos más adelante. Antes, abordaremos algunos puntos relacionados con el rompimiento de la fórmula clásica (aquella que deviene del aristotelismo, sin serlo completamente), en el género dramático a partir de las revoluciones artísticas de la Vanguardia del Siglo XX, anunciadas en la primera parte de esta investigación. Las cuales han afectado directamente a la fábula, es decir, a la historia y a la manera en que suscitando variadas y alternativas formas de entamar en el teatro, incorporando elementos de la diegesis y la poesía lírica, alterando seriamente las formas clásicas del teatro. Todo esto nos ha puesto frente a un paisaje teatral aparentemente incomprensible, donde las viejas prácticas de organización y categorización mediante formas genéricas, tonos (comedia, tragedia, farsa, pieza, tragicomedia) o efectos no son relevantes para poder agrupar y asilar caracterizaciones generales. Nuestro universo teórico-crítico queda corto frente al alcance artístico de la dramaturgia moderna y contemporánea. Este fenómeno no es exclusivo del arte teatral, es un aire de renovación que se extiende

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 407.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 409.

a lo ancho y largo de toda la práctica artística de principios del Siglo XX, siendo la música y la pintura las más avanzadas y arriesgadas, aquí se comparte la tesis de que fueron los cambios drásticos en el ámbito científico, social y las Guerras Mundiales, las que determinaron la sensibilidad de este polémico Siglo. Por esto parece importante hacer un recuento sucinto de esos eventos, así como de recuperar los planteamientos epistemológicos que determinarán las nuevas formas del arte. A continuación, expondremos los orígenes y la evolución de la “Teoría del Acontecimiento”, que nos servirá para caracterizar de manera fresca y renovada esas “tramas alternativas a la fábula” que identifican el teatro moderno y contemporáneo, particularmente el teatro beckettiano.

Teoría del Acontecimiento.

Innegablemente, la principal motivación de este estudio es el teatro como forma literaria y sus relaciones de semejanza o divergencia frente a la forma escénica; pero es sobre todo la estupefacción generada a partir de las diversas e inusitadas formas escénicas que acontecen en nuestro tiempo y que tienen su origen en una modificación artística, social, científica de principios y durante la primera mitad del Siglo XX; transformaciones paulatinas que vemos traducidas en nuevas formas literarias, musicales, plásticas, por supuesto, escénicas, mismas que van de la mano con los nombres de James Joyce, Karlheinz Stockhausen, Marcel Duchamp, Bertold Brecht, entre otros. Son ellos los protagonistas de un cambio que se asentará en nuestro tiempo, cambio al que pertenece Samuel Beckett y del cual será fundador. El cuestionamiento subyacente en este tipo de reflexiones es el dilema sobre la cuestión del entorno que cambia significativamente ante percepciones agudas; o estos talentos singulares son los que proponen miradas distintas para nuestra realidad. Para fines de esta investigación creemos que es un proceso dialéctico donde movimientos sociales, descubrimientos científicos, la evolución de la historia empujan a los creadores a enfrentar de manera distinta sus materiales y sus contenidos; asimismo son éstas nuevas propuestas las que

demandan miradas críticas más arriesgadas para reconocer en las obras de arte otros perfiles de la realidad.

Existen algunos sucesos que marcarán la historia de la humanidad y definirán el porvenir del pensamiento general de manera tajante, tomarán ideas flotantes en la filosofía, la historia y la política, repercutiendo claramente en la percepción del mundo y la creación artística. “Entre 1900 y 1927 se desarrollaran dos grandes sistemas teóricos: la teoría cuántica, que trata de las representaciones fundamentales de materia y energía, y la teoría de la relatividad, que se ocupa del espacio, del tiempo y de la estructura de la totalidad del universo”.¹⁶² Dos teorías científicas que evolucionaran en el llamado “paradigma del acontecimiento” y que determinará muchas de las formas creativas del Siglo XX y el joven Siglo XXI. Sin ahondar mucho en los planteamientos de estas dos teorías de la física, sólo queremos hacer mención de aspectos relevantes en la concepción del macrocosmos y el microcosmos. Por un lado la teoría cuántica permite pasar de la concepción mecanicista (Física Clásica) del universo a su matematización abstracta, es decir, el hallazgo de Max Planck fue el de encontrar la fórmula matemática que representará la relación que existe entre la cantidad de energía de radiación de los cuerpos, la longitud de onda y la temperatura. Planck determinó que la radiación estaría compuesta por partículas denominadas “Cuantos”. Este descubrimiento no sería tan notorio y relevante, si no fuera por las afirmaciones de Albert Einstein en 1905 de que todas las energías de radiación, es decir, luz, calor, rayos x, etc., viajan por el universo en formas de ondas, y que la luz está compuesta por partículas llamadas fotones. Fue este dualismo en la naturaleza de la luz, es decir que al mismo tiempo es onda (fotones) y partícula (cuanto) lo que abrió la idea del dualismo como el estado constante de la Naturaleza. Lo mismo pasó con los átomos, cuando los físicos, francés y vienés, Louis de Broglie y Erwin Schrödinger desarrollaron experimentos y análisis matemáticos del carácter de onda de las partículas en el átomo. Con todo esto surge una gran paradoja: la materia es onda y que la luz es partícula.

¹⁶² Bocola, Sandro, *El Arte de la Modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, p. 235.

El físico que mejor explica este fenómeno paradójico de la materia y de la energía es Werner Heisenberg que en 1930 declara: “[...] lo único que se ha demostrado experimentalmente es que los electrones se comportan como partículas en ciertos experimentos, pero de ningún modo se ha demostrado que los electrones posean todos los atributos de la imagen corpuscular. Lo mismo se puede decir, mutatis mutandis, de la imagen de las ondas. Ambas ideas sólo pueden aspirar a servir como analogías en algunos casos extremos. No obstante, el lenguaje no permite describir directamente los fenómenos atómicos en cuanto a todo. Luz y materia son fenómenos físicos unitarios, y su aparente naturaleza doble se debe a las insuficiencias básicas de nuestro lenguaje”.¹⁶³ Con esta afirmación, la ciencia física se suma a una idea que se gesta desde hace varias décadas en la literatura, en la poesía, en la plástica, hasta en la propia música; el lenguaje científico es insuficiente para describir los complejos fenómenos de nuestra realidad y de la Naturaleza misma. El lenguaje formal no describe la realidad material del mundo. El mundo es una plasticidad mutante y su normatividad es más compleja de lo que conocemos. Como ninguna, la Teoría Cuántica deja entre ver su fundamento metafísico y que fue pretexto de arduos debates entre físicos y filósofos. El debate sobre la paradoja de los fenómenos atómicos es un debate sobre el realismo de las teorías de la microfísica, en el cual se está hablando sobre las posibilidades de observación de la realidad de los átomos, que finalmente es un problema de observación, en último término hablamos sobre la objetividad de los fenómenos, como decía el científico Heisenberg, “aquella esperada realidad objetiva de las partículas elementales constituye una simplificación demasiado tosca de los hechos efectivos”.¹⁶⁴ El problema con la Teoría Cuántica no es su factibilidad matemática y la aplicación empírica de las fórmulas, es un problema de tipo filosófico, y específicamente ontológico, que radica en, qué es lo que pones antes de las fórmulas matemáticas de la Teoría Cuántica. Este asunto de competencia tanto para la filosofía de la ciencia, como para la ciencia física es de importancia capital para nuestra investigación, ya que creemos firmemente que, hasta cierto punto, las

¹⁶³ *Ibidem*, p. 238.

¹⁶⁴ Diéguez, Antonio J., “Realismo y Teoría Cuántica” en *Contrastes*.

transformaciones artísticas son deudoras de estos debates. Y eso es lo que intentaremos explicar. ¿Cómo interpretar el comportamiento de las partículas que se manifiesta como ondular, o viceversa, cómo interpretar un patrón de onda que se comporta como partícula en ciertas condiciones? El lenguaje matemático hace una representación limitada del comportamiento de la materia. El lenguaje natural se aproxima sensible y subjetivamente a la explicación de los fenómenos del mundo. Ambos niveles de comunicación nos regresan nuevamente a la discusión del realismo en el lenguaje formal y la literatura. ¿Qué tanto hay de realidad en sus expresiones?

Asimismo otros hallazgo que sacudió a la Física Moderna, y que forma parte de la Mecánica Cuántica, fue el “Principio de Indeterminación” (o incertidumbre) postulado por Heisenberg, que dicho de manera muy simple, dice que posición y momento, o energía y tiempo, no pueden ser medidos simultáneamente, a la letra, dice: “[...] es absolutamente imposible que pueda establecerse nunca de forma simultánea la posición y la velocidad de un electrón, pues en la medida en que establezcamos su posición modificaremos su velocidad, y si establecemos su velocidad, modificaremos su posición. Cuanto mayor sea la exactitud con que midamos uno de estos aspectos, mayor será la imprecisión que acompañe la medición del otro”.¹⁶⁵ Este “Principio de Indeterminación” retumba en muchas áreas del conocimiento humano, sobre todo en las ciencias humanas y sociales, donde ya se intuía que la observación (fija) deforma el objeto (en movimiento). La indeterminación no es atribuida al sistema, sino por el contrario a nuestra capacidad e instrumentos para conocerlo.¹⁶⁶ Las preguntas en estas investigaciones dejaron de ser científicas y viraron al campo de la epistemología, filosofía, y por vía de estas

¹⁶⁵ Bocola, *Ob. Cit.*, p. 239.

¹⁶⁶ El asunto es un poco más complejo. Tiene su origen en la dificultad que encontraron los científicos físicos, principalmente, Bohr y Heisenberg, en sus *mediciones*, un problema denominado *el problema de la medida o el colapso de la función de onda*. Esto es, un sistema microfísico tiene un comportamiento que es *la suma de todos los estados posibles superpuestos*, es como si los sistemas de partículas y átomos, “naturalmente” se comportaran en una especie de “mezcla” de todos sus posibles estados (los que son más fácil de describir son los comportamientos ondulatorios y corpuscular), pero cuando se pone el sistema microfísico frente a los instrumentos, obviamente *lo único que se obtiene es sólo uno de los estados posibles y no la superposición (o mezcla) de todos los estados*¹⁶⁶. La pregunta es, ¿por qué pasa este “colapso” en el comportamiento a la hora de medirlo?, y si, ¿este colapso sólo afecta al sistema de medición o realmente pasa algo físico en el sistema medido cuando introducimos el sistema de medición?

llegaron al resto de las ciencias humanas y el pensamiento estético. Estimulados por la complejidad del comportamiento de la materia, el carácter indeterminado de nuestros medios de conocimiento, y sumando las influencias de pensadores como René Descartes y George Berkeley llevó a los creadores a pensar un mundo es porque lo percibimos: “su ser es ser percibido”. O en las palabras del propio Heisenberg, “su suceder está restringido a su observación”.¹⁶⁷ Ya no podemos hablar de atributos o propiedades de las cosas, sino de procesos e interacciones establecidos por la conciencia de quien lleva a cabo la observación, porque tanto el sistema como los instrumentos de medición pueden ser desplazados arbitrariamente. Con esta conclusión, la conciencia humana comienza a ser parte de la teoría cuántica como el medio por el cual el físico determina “qué es la realidad”.

El modo en que podemos llegar a conocer la realidad y su unicidad se ha puesto en duda: las teorías no pueden explicar las esencias de las cosas, antes bien, explican las relaciones y nuestro conocimiento sobre las cosas. Como vemos no solamente la filosofía o el arte se empeñan en esa empresa, la ciencia física se suma. Si bien los planteamientos anteriores no describen directamente las obras y eventos artísticos del siglo, si explican el ambiente y las interrogantes que permeaban el contexto cultural. Las miradas aparentemente solipsistas de un Beckett, Ionesco o Genet, tiene un denominador común: la fragmentación del discurso y el debilitamiento de la objetividad, la insuficiencia del razonamiento, la incomunicación como resultado del ensimismamiento del sujeto. El desdoblamiento de la conciencia, como conciencia de sí y conciencia como el modo con el que se mira la realidad.

En un principio introducimos la Teoría Cuántica, como fuente de los desprendimientos epistemológicos del Siglo XX que fundaron movimientos artísticos como el Teatro del Absurdo; ahora hablemos de la Teoría de la Relatividad, de donde se desprende el concepto de acontecimiento, que parece ser la figura más adecuada para explicar el teatro beckettiano. La Teoría de la Relatividad, parte de una teoría de la relatividad restringida o limitada, basada a su vez en el principio de

¹⁶⁷ Diéguez, *Ob. Cit.*, p. 80.

la relatividad. Este es aquel que nos plantea que sólo podemos determinar si estamos en movimiento en relación a un punto fijo. Las investigaciones físicas toman a la Tierra como el punto de referencia. En nuestro caso la Tierra es el punto natural de inmovilidad. Con esto lo que se establece es que “el movimiento es relativo”. Este principio de relatividad restringida cambio drásticamente cuando en 1905 Albert Einstein refuta la teoría newtoniana del espacio como un sistema fijo de referencia, que hacía pensar al Universo como en un estado de inmovilidad absoluta. En pocas palabras, Einstein nos abre los ojos ante la idea de que el universo está lleno de movimiento, es más que el universo es movimiento absoluto. El movimiento de las estrellas, los planetas y sus conjuntos sólo puede explicarse por medio de la relación de movimiento entre sí. Que es lo mismo que decir, “[...] el espacio no es más que el orden o las relaciones que las cosas mantienen entre sí: el espacio no es nada si no hay cosas en él”.¹⁶⁸ Y así como Einstein rechazó la idea de un espacio absoluto, también refutó la idea de un tiempo absoluto. Lo cual quiere decir, que así como “el espacio no es más que el orden posible de objetos materiales, el tiempo es un orden posible de sucesos”.¹⁶⁹ El principio de relatividad espacial y temporal es lo mismo, decimos que el tiempo en la experiencia subjetiva es el ordenamiento de sucesos, es recordar acontecimientos y que el tiempo por sí mismo no existe. Sólo podemos medir el tiempo cuando utilizamos algún medio “objetivo”, como los calendarios, los relojes, la narración, etc. Las figuras temporales como “presente, pasado, futuro, la simultaneidad, la fragmentación, la circularidad”, etc. únicamente pueden deducirse a partir de un sistema de referencialidad.

Para poder relacionar y representar matemáticamente estas relaciones entre sistemas en movimiento distintos, se aplican las llamadas leyes de transformación. Y es el propio Einstein el que demuestra que el movimiento de luz es el único que se manifiesta de manera distinta a cualquier otro movimiento. Porque “la velocidad de la luz no experimenta ninguna modificación causada por el movimiento de la respectiva fuente de luz o del receptor, sino que siempre permanece constante”.¹⁷⁰ Construyendo así, una nueva regla que acopla el movimiento relativo de los

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 240.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 241.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 242.

sistemas con la velocidad constante de la luz. Y es así como surge la Teoría de la Relatividad General, como la teoría revolucionaria del Siglo. Como vemos, esta se basa en la relativización de los conceptos de espacio y tiempo, y en las condiciones teóricas que Einstein generó para encontrar la equivalencia entre masa y energía. “Según la Teoría de la Relatividad la masa de un cuerpo en movimiento no es constante, sino que aumenta a medida que lo hace la velocidad.” Este principio del incremento de la masa de los cuerpos conforme se acelera es el punto medular de esta teoría, puede decirse que es su parte más controversial. El principio dice: “[...] dado que la masa de un cuerpo en movimiento aumenta a medida que lo hace su velocidad, y dado que la aceleración no representa más que un aumento de la energía cinética del cuerpo, el aumento de la masa puede atribuirse a un aumento de energía”.¹⁷¹ Por eso la Energía (E) de una partícula es igual a su masa (m) por la velocidad de la luz (c) al cuadrado. ($E=mc^2$). La innovación viene de la equivalencia entre energía y masa, es decir, la materia es energía y la energía es materia, la paradoja radica en que al igual que “la onda y la partícula”, en la representación de “la masa y la energía”, sólo encontramos formas transitorias. De acuerdo a eso, Einstein nos muestra una manera completamente distinta de concebir el Universo y el mundo físico. Ya no existe oposición entre energía y masa, como ya no existe oposición entre partícula y onda, pero el problema sigue siendo: ¿cómo percibe la conciencia las formas transitorias del mundo físico?

La Teoría de la Relatividad general del año 1915 se explica a partir de dos conceptos clave, el continuo cuatridimensional de espacio-tiempo y el de campo de fuerzas electromagnético. Con estos planteamientos lo que Einstein está ofreciendo es una nueva arquitectura del universo. La coordenada de tiempo es la cuarta dimensión. Esta, sólo es posible representarla matemáticamente, es imposible hacer un modelo físico del continuo del tiempo. Las unidades de tiempo y espacio no se pueden separar. El ejemplo de la observación de las estrellas es el más claro en este sentido. Cuando observamos las estrellas con un telescopio, estamos observando espacio, el que hay entre el planeta y cada uno de ellas, pero también estamos observando tiempo, estamos dando un salto al pasado. Muchos de los

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 244.

destellos lumínicos que observamos son emanados por astros que se encuentran a más de 500 millones años-luz de nuestro planeta, esos débiles destellos comenzaron a viajar a nuestro planeta cuando el tiempo terrestre marcaba la era del Paleozoico.

Por otro lado, tenemos la ley de gravitación de Einstein, que modifica esencialmente el planteamiento de Newton, mientras éste establece que los cuerpos en el espacio se atrae entre sí por una fuerza que es proporcional a la masa de ambos cuerpos y la proximidad entre ellos, es decir, que los cuerpos funcionan como imanes entre sí, Einstein propone que los cuerpos modifican, de acuerdo a su dimensión geométrica, el estado físico que les rodea creando un campo magnético. Si pensamos en términos del macrocosmos, debemos imaginar que el espacio sideral es un continuo amorfo donde los cuerpos en órbita se desplazan de acuerdo a la naturaleza geométrica del campo gravitatorio generado por la masa y la energía de los propios cuerpos. El universo no es fijo, ni es constante, si acaso lo único constante en el universo es la transformación. En el universo no hay líneas rectas, como intentaba postulara la Física Clásica, basándose en el modelo euclidiano. Si nos preguntáramos, ¿qué forma tiene el universo? Deberíamos pensar en la totalidad de la materia en el universo. Entre más acumulación de materia mayor será la curvatura espacio-temporal del universo, por lo tanto, el universo es “una gran curva cósmica cerrada”.¹⁷² Es posible que si bien el espacio no es infinito, es inconcebible, ya que la no podemos calcular la cantidad de materia que hay él para hacer la ecuación del campo gravitacional.

Se ha hecho esta exposición sobre la Física y sus transformaciones a principios del Siglo XX por dos razones: por un lado la coincidencia en fechas y el impacto que de este choque pudo derivar en hallazgos literarios y artísticos de los que se encuentran rodeado nuestro escritor en cuestión; por otro lado, el cambio de paradigma derivado de todas estas investigaciones científicas, mismo debió significar un cisma en la visión artística. Mientras la Física Clásica nos explica un universo absoluto e inmóvil, las Teorías Cuánticas y de la Relatividad nos muestran un Universo finito, en movimiento absoluto, dualista, que solamente puede ser

¹⁷²*Ibidem*, p. 250

explicado a partir de formas transitorias. ¿Qué hacer con un Universo donde todo es relativo y acaece conforme la conciencia humana lo define? Creemos que estas transformaciones en el imaginario científico del contexto cultural de Siglo XX explican los movimientos de Vanguardia Artística y particularmente explican el génesis y desarrollo de la visión artística de Beckett¹⁷³. Ahora definiremos el “paradigma del acontecimiento”, el cual sigue estremeciendo a los movimientos sociales, culturales y políticas de nuestros días.

Los cambios en la Física Moderna derivaron de la renuncia de los científicos por aceptar la idea de la divinidad como presencia unificadora de las antinomias cuerpo-espíritu, espacio-tiempo, energía-materia, etc., y sujetarse, únicamente a la comprobación experimental. Como hemos venido diciendo, onda, partícula, energía, masa, son representaciones más o menos adecuadas para los fenómenos del mundo conocible y que se agrupan así, por “un común” incognoscible, probablemente, el concepto que mejor defina este “común incognoscible” es el de voluntad. Las cosas y las partículas de las cosas ya no pueden concebirse como entes aislados, la única manera de concebirlos con un grado de realidad es pensar esas cosas y sus partículas en relación constante. La única manera de definir espacio y tiempo como unidades primigenias son en combinación. Esto es lo mismo que decir que todo es movimiento. “Una partícula sólo puede ser definida en función de su posición en el espacio y en el tiempo. Lo que se determina de este modo es un suceso: los últimos componentes del universo son partículas de acontecimiento”.¹⁷⁴ Pensar en el paradigma del acontecimiento es pensar en la modificación especial y temporal de nuestra realidad, los criterios temporales como ayer, hoy, mañana, pasado, presente y futuro, son criterios relativos, inmovilizados sólo en función de algo más. Ha sido el filósofo North Whitehead, quien resumió la nueva idea de la física: “la unidad de las cosas es el acontecimiento”.¹⁷⁵ Es posible

¹⁷³ “[...] Una donación reciente de un libro de notas del autor a la Fundación Internacional Beckett, con sede en la Universidad de Reading, muestra citas anotadas de las lecturas de Beckett en los años 30. No sólo aparecen filósofos y escritores como Kant, Pascal, Schopenhauer, Cervantes (*Don Quijote*), Pope, Chejov, etc., sino también citas de lecturas científicas, como la teoría de la relatividad y cálculos matemáticos. [...].

”Rodríguez-Gago, Antonieta, *Los Días Felices*, [Estudio Introductorio], p. 39

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 253.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 254.

decir, que él, por una lado y Karl Popper por otro, con conclusiones distintas, los que lograron extraer el programa epistemológico y filosófico de la Teoría de la Relatividad; Whitehead, mediante la idea del acontecimiento.

La idea de acontecimiento se complementa con la Teoría de la Percepción.¹⁷⁶ Esta dice: percibimos porque percibimos continuidad, percibimos la totalidad, y conocer es fragmentar la continuidad y dividir en partes la totalidad, para explicar los aspectos esenciales de la continuidad y de la totalidad. El fragmentar o dividir es un acto teórico y arbitrario del ejercicio del conocimiento, es un ejercicio de abstracción que pone los límites a la realidad y a la naturaleza. Sin embargo, las entidades últimas interconectadas por conocer es decir los acontecimientos, no son necesariamente arbitrarios, estas se corresponden con el movimiento continuo de la naturaleza y de la realidad. El matemático y filósofo intentó construir las como entidades científicas exactas para la física. De acuerdo a él los acontecimientos son: “volúmenes o esferas de percepción de contornos globulosos en las que aparecen, desaparecen o se mantienen determinadas propiedades durante extensiones variables de tiempo”.¹⁷⁷ El acontecimiento es esencialmente temporal, y adquieren su duración cuando el observador los coloca dentro de una unidad mayoritaria de tiempo. Acontecimiento, citado por Whitehead, también puede ser traducido como eventos o suceso. Y una definición más vulgar sería, que el acontecimiento/evento/suceso es que “algo pasa” en un conjunto más amplio con el que se encuentra relacionado. En la teoría relativista acontecimiento señala la posición espacio-temporal de un cuerpo y está íntimamente relacionado con la condición de percepción. El acontecimiento es una alteración de un estado de cosas, pero también es un estado de cosas sin cambios. En este sentido, es posible decir, “percibo acontecimientos sin cesar, no hay zona alguna en la realidad en la

¹⁷⁶ García Rafii, Xavier, *Alfredo North Whitehead: un metafísico atípico*, [En línea].

[http://books.google.com.mx/books?id=TG0YJhu86loC&pg=PA56&lpg=PA56&dq=North+Whitehead+y+el+acontecimiento&source=bl&ots=3VYrdK557e&sig=fQoRY0VAlayyqkoFOzSyWWPiGCw&hl=es&sa=X&ei=4IEQUdLS D6ai2gW_x4CICQ&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false], Última consulta: 4 de febrero del 2013, 22:28 hrs.

¹⁷⁷ *Ibidem*, Última consulta: 4 de febrero del 2013, 22:28 hrs.

que no se produzcan. Los acontecimientos pasan y se agotan reflejando el avance de la Naturaleza”.¹⁷⁸

No se intenta decir que el acontecimiento sería como “el átomo de la realidad”, son más bien fragmentos de la experiencia perceptiva. La esencia del acontecimiento es su suceder. Como vemos el factor básico para entender la unidad de acontecimiento es la duración, ya que el acontecimiento debe tener una duración considerable para darle tiempo a la percepción de identificarlo, esto quiere decir que un acontecimiento no es instantáneo. El acontecimiento tiene un desdoblamiento, en acontecimiento-percibiente (que es la percepción del acontecimiento), que es simultáneo al ahora-presente de la percepción del acontecimiento (que es el acontecimiento en sí mismo). Esta simultaneidad está contemplada en la teoría de Whitehead mediante el concepto de cogradianza. Esta permite diferenciar entre la percepción del acontecimiento (here-present) y el acontecimiento mismo (there-present). En conclusión, percibir acontecimiento es percibir duración, algo está pasando.

Las explicaciones teórico-científicas del acontecimiento nos sirven para dar cuenta de la figura del acontecimiento como expresión mínima de un enunciado cuatridimensional. La cual considero relevante porque permite explicar el teatro en su forma textual pero sin perder de vista la cuarta dimensión: el tiempo. Intentemos utilizar la imagen del continuo cuatridimensional para explicar el acontecimiento percibiente que ocurre en la escena teatral, ¿cómo podemos dar cuenta de los elementos de duración y percepción de esa duración desde la lectura del texto? Considerando ese fragmento literario como un acontecimiento. Estamos frente la eminente caída del teatro dramático, un teatro literario que postulaba la unidad cerrada de espacio, tiempo y que se constituía sobre el diálogo explícito de personajes, sin un antes, ni un después. Ante esto, es necesario hacer una excavación más honda de los orígenes de este derrumbamiento. Intuyo que tiene que ver con el hecho de que el teatro dramático suponía la independencia del recorte de la realidad. De que el texto dramático debía explicarse a sí mismo, sin considerar las interrelaciones anteriores, posterior, simultáneas de los personajes

¹⁷⁸ *Ibidem*, Última consulta: 4 de febrero del 2013, 22:40 hrs.

que lo representaban. Por el contrario el texto dramático en crisis supone que el recorte temporal, el acontecimiento presentado, sólo se explica si se relaciona con una totalidad que no necesariamente es representada al momento de la obra, pero que permanece simultánea, subyacente, porvenir y explica el porqué del acontecimiento al momento de su actualización. Para mí, y en coincidencia con muchos teóricos del teatro¹⁷⁹ esta crisis del suceso dramático comienza con autores como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Brecht, Ionesco, Beckett. Siendo este último el iniciador más arriesgado de todos. Su herencia estará en Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Bob Wilson, Pina Bausch, Bernard Marie Køltes, Sarah Kane, y la gran mayoría de las expresiones teatrales en Europa, Norte América y Sudamérica.

La medida para sus piezas teatrales ya no es la de la unidad dramática, es el acontecimiento tal y como derivó de las teorías de la relatividad y la teoría cuántica: como unidad determinada por la percepción y que sólo se explica en relación a una cadena de durabilidad más amplia. Es un fragmento de un continuo incesante interrelacionado. El acontecimiento no es la motivación externa al texto que desencadenaba el suceso dramático como pretendía establecerse en la teoría literaria; el acontecimiento es la percepción sucesiva de las propiedades de las cosas inertes o dinámicas. Su carácter extraordinario reside en el factor temporal que a su vez está determinado por la mirada perceptiva. El teatro del acontecimiento también se desdobra en dos planos, por una lado representa un acontecimiento presente y por el otro, a partir de la autopercepción de los personajes, de la percepción del espectador, es un acontecimiento percibiente; esto implica reconstruir toda la cadena de relaciones en las que se inserta ese acontecimiento para entender su contenido y el sentido del mismo. Si nos planteamos entender el hecho y el texto teatral como un acontecimiento, al primer obstáculo al que nos enfrentamos es al de nuestras herramientas teóricas para diferenciar la cadena de continuidad en la que está inserto el acontecimiento. En otras palabras, el análisis de textos dramáticos que concebía su material como acabado, inamovible, autónomo y susceptible de ser evaluado con juicios normativos a priori es irrelevante para el teatro contemporáneo. El concepto de

¹⁷⁹ Szondi, Peter, *Teoría del Drama Moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Ediciones Destino.

acontecimiento, es una categoría que permite caracterizar los fragmentos de duración de los fenómenos de la percepción. Esta segmentación en acontecimientos, nos facilita aprehender las partes más elementales de la percepción sin demeritar su estado en transición, en movimiento constante y sus relaciones de determinación con toda la cadena de durabilidad.

Reconsiderando algunas ideas sobre la definición de Acontecimiento de Gilles Deleuze,¹⁸⁰ podemos reconocer que la figura del acontecimiento está íntimamente relacionada con la noción de sentido, de hecho el acontecimiento es el sentido. Es decir es aquel segmento de la cadena de duración perceptible de la cual es posible sustraer sentido, todavía. “El acontecimiento pertenece principalmente al lenguaje, se encuentra en una relación esencial con el lenguaje [...]”.¹⁸¹ Esto quiere decir, que el acontecimiento es aquel fragmento percibido que contiene un sentido que podemos enunciar. Acotar el segmento de duración, que es lo mismo que determinar el acontecimiento es esencialmente un ejercicio de enunciación. El acontecimiento es el momento presente de su efectuación, dice Deleuze, es el momento donde sucede, donde el acontecimiento se encarna en cuerpos y objetos. El antes y después del acontecimiento también están determinados por ese presente de efectuación, pero, también se reconoce que ese pasado y futuro del acontecimiento tiene independencia del presente del acontecimiento, se explican a sí mismos como otros acontecimientos. Por eso es posible decir que el instante móvil, es decir, el acontecimiento es un desdoblamiento entre todavía-futuro y ya-pasado. Deleuze también distingue dos momentos del acontecimiento, es decir, la diferenciación que hay entre acontecimiento propiamente dicho, y la efectuación del mismo en cuerpos y objetos. Estos dos momentos nos recuerdan la teoría de Whitehead entre acontecimiento presente y acontecimiento percibiente. Para Deleuze el acontecimiento es un efecto del lenguaje, decir: “el sol está saliendo” expresión lingüística de la transformación incorpórea, por otro lado, la efectuación de “el sol saliendo” es la actualización del acontecimiento. Sólo esta efectuación es lo que da lugar a un estado de cosas antes y después del acontecimiento, por su

¹⁸⁰ Deleuze, Gilles, *Lógica de Sentido*, [edición electrónica], www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 34.

parte el lenguaje solamente recoge la transformación de ese estado de cosas mediante su expresión. La expresión del estado de cosas, antes y después del acontecimiento, así como del presente definitivo, es un ejercicio de “síntesis disyuntiva”, y es precisamente el que produce el sentido. Es “síntesis o conjunción disyuntiva” porque el acontecimiento hace notar el estado de cosas distinto o la separación entre el antes y el después que hay de él, pero a su vez es el engarce entre esos dos estados, de alguna manera sintetizados o acoplados en su enunciación.

Habría que tener cuidado en la confusión de que, como el acontecimiento tiene de forma el lenguaje, por lo tanto su naturaleza es lingüística. Esto quiere decir que Deleuze no está pensando que en un extremo tenemos el estado de cosas y en el otro el acontecimiento en proposición, por el contrario, para él, el acontecimiento atraviesa una paradoja: el acontecimiento es pura expresión lingüística sin dejar de ser atributo del mundo. Podría afirmarse entonces que “el acontecimiento subsiste en el lenguaje al tiempo que pertenece al mundo”. “El acontecimiento, por tanto, está de ambos lados a la vez, como aquello que, en el lenguaje, se distingue de la proposición, y aquello que, en el mundo, se distingue de los dos estados de cosas.”¹⁸² Esto último puede explicarse mejor diciendo que el acontecimiento es un efecto de las relaciones, tensiones, acciones de los cuerpos y las cosas en el mundo. Es un efecto de superficie dice Deleuze, porque en el fondo han quedado las mezclas corpóreas, mientras que en la superficie tenemos los efectos incorpóreos, es decir, los acontecimientos. Esta condición de efecto del acontecimiento le permite entrar en funciones de causalidad y reversibilidad de mejor manera, no así las mezclas corpóreas, en la cuales su tiempo, siempre es el tiempo del presente.

Así como el acontecimiento es sentido y la surgimiento del sentido es el acontecimiento mismo; este es correlativo a otro concepto deleuziano, devenir, definido como un entre, del yo y un eslabón débil (mujer, animal, imperceptible) que produce nuevas formas de expresión, en última estancia el devenir es correlativo al lenguaje, lo cual reafirma lo dicho anteriormente, el acontecimiento está en las

¹⁸² *Ibidem*, p. 37-38.

fronteras entre las cosas del mundo y las proposiciones.¹⁸³ El acontecimiento intercambia la profundidad de los cuerpos por la de extensión en la superficie. Estos acontecimientos que son extensión en la superficie pueden ser indicados por tres distintos tipos de proposición: de designación, es cuando la proposición refiere a un estado de cosas exterior, dicho en otras palabras, es cuando las palabras se asocian con imágenes de objetos particulares. Esta designación o indicación tiene que ver con lo falso o lo verdadero, este último es lo que realmente se verifica o cumple en el estado de cosas y lo falso no se verifica o se cumple; de manifestación, es una proposición que se relaciona con el sujeto, con la enunciación de sus deseos y sus creencias, esta posibilita la proposición de designación, de hecho las dos formas una unidad sistemática, entre la manifestación y la designación hay un desplazamiento semántico, que va de lo verdadero-falso a la realidad-engaño; las proposiciones de significación, son las relaciones de las palabras con los conceptos universales, la preposición funciona como implicación conceptual y elemento de demostración de premisas y conclusiones. También se relaciona con otras preposiciones como elementos de derivación o conclusión. La proposición de significación está en el ámbito de la verdad, pero su oposición no es lo falso, sino lo absurdo.

Como es posible observar, el recuperar las nociones de acontecimiento en Deleuze nos permite dar el paso de acontecimiento como segmento mínimo de percepción en una cadena de durabilidad -compuesta por los fenómenos de la realidad- a su constitución como lenguaje. Este acontecimiento es una frontera entre las cosas, los cuerpos y el ámbito lingüístico. Con estas premisas, podemos observar acontecimientos en las distintas formas literarias, particularmente en los textos teatrales. En sentido estricto intento completar la noción científica de acontecimiento con la caracterización filosófica de Deleuze para establecer que, el acontecimiento efectivamente permite identificar ciertos elementos de la realidad sin perturbar su carácter relacional con una cadena más amplia, su carácter móvil y de mezcla entre la percepción y la efectuación, pero que este acontecimiento es una segmentación de tipo lingüístico sin ser solamente lenguaje, ya que como nos dice

¹⁸³ *Ibidem*, p. 12.

el propio Deleuze, el acontecimiento es lo que persiste en la oración, pero también es la proposición con la que lo identificamos.

Ahora bien, acontecimiento es la obra literaria, en nuestro caso el texto teatral en su totalidad. Considerarlo como un segmento de percepción de una cadena más amplia, en el caso de los textos literarios podríamos decir que la cadena de percepción va desde la zona de la pre-configuración -el mundo del autor, el mundo del texto y el mundo del lector- hasta la zona de la re-configuración -la reorganización y comprensión del lector con el texto posterior a su encuentro-. Pero a su vez el propio texto teatral está constituido de acontecimientos, o segmentos de percepción, que engarzan estados de cosas distintos y constituyen la sucesión de la acción. Para que esto sea así, hay que considerar que la trama en la dramaturgia moderna y contemporánea ha sufrido notorias mutaciones y transformaciones que la han desplazado de la fórmula “principio, medio, fin” a formar alternativas de construcción. A continuación veremos cómo ha sido este desplazamiento.

Hay una crisis del drama producida en el paso del siglo XIX al XX y que da por resultado formas alternativas a la fábula teatral, -son justamente estas formas alternativas las cuales pretendemos explicar a partir del concepto de acontecimiento-. Para esta parte he echado mano de la investigación de Jean Pierre Sarrazac, *Juegos del sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, investigación que da cuenta del origen de esta crisis, sus protagonistas y sus formas. El rodeo para Sarrazac es la estrategia del Teatro Moderno para presentar formas nuevas de entramado en las obras dramáticas. Esta crisis está situada en el paso del teatro clásico al surgimiento del drama moderno. En coincidencia con Ricoeur, Sarrazac sostiene que este paso está determinado principalmente por la eliminación de la distancia épica del Teatro Clásico, y en su lugar tenemos la proximidad de viviente actualidad de Drama Moderno, o en otras palabras, “abandonar un teatro que [se] califica de “metafísico” a favor de lo que [se hace llamar] un teatro situado”.¹⁸⁴ Sin embargo estas escrituras de la actualidad necesitan el rodeo como una estrategia de distanciamiento reflexivo para reencontrarse nuevamente con la realidad que están tomando. De otra manera

¹⁸⁴ Sarrazac, Jean Pierre, *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*, p. 12.

sería, simplemente una escritura de lo cotidiano. Digamos que las dramaturgias del rodeo recuperan la distancia épica pero no en términos metafísicos, sino en términos reflexivos. La estrategia del rodeo es la manera en que los dramaturgos se deshábítúan de la rutina cotidiana. Ciertamente, estas estrategias del rodeo en las dramaturgias modernas tienen como principal antecedente la dialéctica brechtiana del teatro. En el corazón mismo del llamado distanciamiento brechtiano está el dilema de las escrituras del rodeo.¹⁸⁵

Además del “juego del sueño”, que una de las formas del rodeo, inaugurada por Strindberg, utilizada por Vitrac, por Adamov, hasta Pasolini; existe otra forma de rodeo, la llamada “pieza-parábola”, abordada, principalmente, por Paul Claudel, Bertold Brecht y Franz Kafka. Las dos formas de rodeo mantienen una relación crítica con la realidad, tal como nos los dice Sarrazac, “el realismo del rodeo no puede ser más que un realismo heurístico, un realismo en busca no de realidad sino de verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino una verdad siempre en camino”.¹⁸⁶ Es por lo tanto un realismo de la crítica, uno que abre un camino de conocimiento de la realidad circundante a partir del ejercicio del cuestionamiento reflexivo. De acuerdo a estas definiciones es posible hacer un inventario de los rodeos en el teatro: “parábola, juego del sueño, teatro íntimo, teatro documental, revista, teatro-proceso, dramaturgia de los cotidiano, sátira, peregrinación dramática, relato de vida”, entre otros. El propio Sarrazac plantea que estamos frente al problema que se suscita a partir de estas formas de rodeo y un eventual sistema de géneros para el teatro contemporáneo. Para él, este sistema de géneros es imposible, dado que parece ser la constante en el teatro contemporáneo, el no-género. Como si el teatro contemporáneo estuviera integrado de piezas únicas. Dicho sea de paso, justamente este el problema que intentamos atender de manera parcial y en lo que compete al teatro de Beckett únicamente, a través de un estudio hermenéutico, con herramientas teóricas como el concepto del acontecimiento y desde una evaluación del uso del lenguaje.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.20.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.23.

Sigamos adelante con la crisis de la trama en la dramaturgia contemporánea y sus formas alternativas. A continuación, Sarrazac nos da las características esenciales del arte del rodeo en el teatro moderno y contemporáneo: “El rodeo permanece [...] invisible, no reconocible, no identificable, el lector o el espectador; difícil de discernir incluso para el estudioso o el crítico. El autor, algunas veces, lo ha aplicado de manera no consciente. [...] El rodeo suele ser múltiple al interior de una misma obra. La obra se presenta entonces como *un cruce de rodeos*. [...] El rodeo *como* desviación del drama verista. [...] El autor no escribe en el género de la farsa; hace un rodeo por lo *farsesco*. No se trata aquí de una simple variación que el género pudiera luego integrar o de una simple ampliación del género. El arte del rodeo se propone producir [...] una obra perfectamente singular, [...] la obra del rodeo no se reproduce. En el horizonte de una poética del rodeo, [...] no me parece posible que haya un sistema general de rodeos.” De acuerdo a esta caracterización, es evidente que el rodeo está trabajando sobre la base de una degeneración, es decir, una desviación del género. Responde a un momento complejo de la historia del teatro, un momento en el que las formulas se extinguen. Son las obras surgidas entre fin del siglo XIX y los años noventa del Siglo XX.¹⁸⁷ Estas obras coinciden en activar alguna forma de rodeo sin ser ellas obras correspondientes al mismo género.

El rodeo es una respuesta artística a la crisis de la fábula o crisis de la historia. Esta crisis consiste principalmente en la trasgresión a los principios de orden, extensión y completud plasmados en la poética de Aristóteles, es el “déficit de la acción, ensamblaje deshilvanado de las acciones, estructura episódica que hace pensar en la crónica, asistimos desde el principio del Siglo XX al final y a los últimos sobresaltos de esta lógica orgánica –concatenación de las acciones- que presidía lo que Ricoeur llama la puesta en intriga”.¹⁸⁸ Las respuestas de otros estudios frente a la crisis de la fábula ha sido la de afirmar que ya no hay fábulas,¹⁸⁹ por el contrario, Sarrazac asegura que las hay, pero que se presentan de forma alternativa.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.28.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.29.

¹⁸⁹ Véase la idea de *La muerte del Drama* de T. Adorno o el estudio del *Teatro Posdramático* de H. T. Lehmann.

Explicar la manera en que se elabora las fábulas de rodeo es tan extenso como analizar cada obra en el período antes mencionado. Sin embargo, Sarrazac nos da dos pistas de la manera como se produce la configuración de la fábula en el drama moderno, estas son, principalmente por dos vías: “[...] el drama ya no se representa, lo que se representa es un retorno al drama, un volver sobre el drama. [...] el drama *de* la vida sustituye al drama *en* la vida”.¹⁹⁰ El primer camino corresponde una metateatralidad, es decir, la escisión del drama, a partir de la reposición del movimiento dramático con recursos como el comentario, la distancia épica o su combinación. La segunda vía corresponde a la extensión de la fábula. La extensión de la fábula moderna ya no cabe en los límites marcados por Aristóteles. El drama moderno ya no cuenta la historia de un héroe/heroína supeditado/a a los cambios de fortuna, por el contrario, cuenta la historia de un ser humano común con el cual no hay peripecias o actos de conciencia, es simplemente el relato de su vida, de su existencia. En esta vía tenemos por un lado el exceso de duración, o la excesiva contracción, las dos son estrategias para dar cuenta del drama de una vida. Estas dos vías tienen en común una fábula que ya no se clausura, por el contrario deviene inaugural, provienen de la catástrofe que ya no es terminal como lo era la catástrofe trágica. Esta catástrofe no terminal son las resonancias de Auschwitz e Hiroshima.

Finalmente, es necesario explicitar cómo, en estas formas alternativas a la fábula del teatro moderno y contemporáneo, se presentan las proposiciones de los distintos acontecimientos que integran la acción teatral. Quiero decir, con cuáles herramientas teóricas, lingüísticas y narratológicas contamos que nos permiten identificar acontecimientos, o segmentos de percepción, acertadamente dentro de la cadena de durabilidad que es la obra. Este análisis, -que va desde la identificación de los acontecimientos, hasta su comprensión- es propiamente la técnica que intentaré aplicar al abordar los textos beckettianos, con la intuición de que desde esta perspectiva será más fructífera la lectura del texto. Antes de entrar en la identificación de las proposiciones del acontecimiento haré algunas precisiones en relación a los conceptos de historia, fábula, trama y sus co-relaciones con el

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 30

acontecimiento, que son sustanciales para el modelo de análisis del texto teatral que proponemos aquí. Para establecer estas definiciones, utilizaré como fuente principal *La Teoría de la Narratividad* de Mieke Bal,¹⁹¹ que es un compendio bastante completo de los distintos conceptos del análisis narratológico. Tal como lo aplica Bal, resulta sumamente conveniente para los fines de la investigación, ya que sostiene cierta flexibilidad hermenéutica en la elaboración de sus análisis de los textos narrativos, además de la expansión que hemos hecho de “lo narrativo”, donde hay cabida para las formas miméticas y otros relatos no necesariamente lingüísticos.

Una historia es una fábula, esta es una serie de acontecimientos y este es la transición de un estado a otro. La trama que está compuesta de acontecimientos o “estados de transición” sería la manera particular de relatar una historia o fábula. En más de una ocasión encontraremos distintos relatos de una misma historia; los acontecimientos son los episodios (en proceso) que configuran la fábula, y que se relacionan entre sí para integrar la trama. Finalmente tenemos el término “agentes”, que son los actores/personajes que llevan a cabo las acciones que hacen que los acontecimientos evolucionen. Siendo esto, *actuar* se entiende como causa o experimentación de un acontecimiento.

La propia narratología contempla la necesidad de analizar los distintos relatos independientemente de la historia. Sólo así, será posible distinguir la secuencia de acontecimientos, la forma en qué se presentan, y demás decisiones que ha efectuado el escritor y que componen la fábula. Y esta configuración trasciende lo meramente lingüístico para entrar en el ámbito del sentido y la cultura. Este hecho determina la distinción de lo “qué es fábula” o “qué es historia”, “cuáles son los acontecimientos”, es decir, dentro del texto (que es sólo uno) debemos apelar al criterio del lector, sea o no, lector experto para determinar qué es la fábula, cuáles es la trama y qué son los acontecimientos. En sentido estricto, el único criterio es la experiencia del lector, su conocimiento de la historia y el comportamiento humano para poder identificar la lógica de los acontecimientos desplegados en una trama. Como Bal, el criterio que consideraban los estructuralistas para re-construir la lógica

¹⁹¹ Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press.

de los acontecimientos es el mismo que aplicamos para “entender nuestra realidad”, de lo contrario, es decir, que los acontecimientos y sus relaciones fueran en extremo ininteligibles, no seríamos capaces ni de identificar un texto narrativo, como tal. Lo anterior no se contrapone con nuestra visión hermenéutica.

Si el criterio es “lo que sepa o conozca el lector en relación a la historia que cuenta la narración”, ¿qué pasa con aquellas historias de las cuales no tenemos distintas tramas? ¿Aquellas historias originales donde no existe más de una versión? ¿Cómo podemos distinguir la historia y la trama? Dado que la distinción entre fábula y trama siempre es en relación a los elementos internos del texto. Mientras que la historia puede ser una construcción diacrónica de acontecimientos y personajes, la trama es (en la mayoría de los casos) una configuración acrónica o sincrónica de acontecimientos relatados a través de distintas técnicas narrativas (focalización, personajes, narrador externo, descripciones, funciones temporales como analepsis, prolepsis, etc.) Otros elementos importantes de la trama son el lugar y el tiempo, porque los acontecimientos siempre ocurren en un lugar, o de un lugar a otro, y el tiempo, es un tiempo hipotético (aceptamos de antemano que la fábula ocurre en un determinado tiempo), sin embargo, ese tiempo debe hacerse descriptible a lo largo de la trama. En resumen, los materiales de la trama son: acontecimientos, actores, lugar y tiempo. Los caminos que tome la fábula y que den el orden a estos elementos no refieren precisamente a la actividad del autor. En esta ordenación interviene el criterio del lector y las relaciones de significación que elaboré el texto con el lector. Aunque sí hay elecciones del autor, éstas elecciones las denominaremos “punto de vista”. Pero como nos dice la propia Bal, “una fábula que se ha ordenado en una historia no es todavía un texto narrativo.”¹⁹²

Ronald Barthes afirma que la fábula es el elemento que hace que un texto sea reconocido como un modelo narrativo. La fábula es la estructura genética de los textos narrativos y desde el punto de vista de Bal existe una correspondencia entre la estructura lingüística de la frase y la estructura del texto total compuesto por varias frases, y una correspondencia entre la estructura profunda de la frase y la estructura profunda del texto narrativo. Uno de los elementos que pretendemos

¹⁹² *Ibidem*, p. 6.

corroborar en este comentario crítico. Además, como ya se comentaba antes, existe una correspondencia entre las fábulas de ficción y las fábulas históricas (en el sentido de reales), como nos dice la autora, “[...] en verdad, si no existiera homología, una correspondencia, entre la narración y lo que la gente hace, no se pudieran entender las fábulas”.¹⁹³ El punto medular de la fábula, parece ser, la lógica subyacente que el lector sustrae de manera inmanente a los propios acontecimientos y que experimenta como concordia; para Bal, la estructura de la fábula está apoyada en elementos internos al texto (lugar, tiempo, actores, acontecimientos, historia, técnica narrativa), pero también en elementos externos al texto (contexto, sentido, cultura, etc.).

Como ya habíamos definido el acontecimiento es un estado de transición, es un proceso o una alteración que puede ser identificado por un criterio de cambio, y este cambio es posible identificarlo en el verbo de la frase, una frase dentro de una serie que a lo largo del desarrollo posterior de la fábula se identifica como un cambio. Otro criterio es el de elección, aquí nuestra autora hace una distinción entre acontecimientos funcionales y no funcionales para la evolución de la fábula. Así podemos distinguir entre esos acontecimientos y elegir cuáles son funcionales. En términos formales es difícil describir las características de los acontecimientos funcionales, apela a la intuición del lector que sepa detectar las interrelaciones de los acontecimientos en relación con la globalidad del texto. Un tercer criterio es el de confrontación, refiere a dos grupos (actores o grupos de actores) que se oponen, o representan acciones/predicados/procesos opuestos. Esta confrontación no debe permanecer necesariamente a lo largo de la fábula.

Así como, es posible identificar la serie de acontecimientos, es permisible identificar las relaciones entre los acontecimientos, y juicio de esta investigación, aquí tenemos la parte nuclear de cualquier análisis en estos términos, las relaciones entre cada uno de los acontecimientos generan una intersección por donde se filtra la pre-comprensión del mundo del autor y es la grieta que permite la re-configuración del mundo desde la visión del espectador (nótese que hemos utilizado los términos de Ricoeur). Los acontecimientos cumplen la función de evolucionar y

¹⁹³ *Ibidem*, p. 7.

desarrollar la historia. Existen algunos criterios para identificar cómo es este movimiento, por ejemplo: el acontecimiento como un efecto de una causa y causa de un efecto, o como un proceso que tendría tres partes, la posibilidad que refiere a la virtualidad del acontecimiento, al acontecimiento mismo o su realización, y al resultado o conclusión del acontecimiento, ninguna de estas es indispensable, pueden estar o no; otro movimiento puede ser de mejoría, que se entiende como el cumplimiento de una tarea, la interacción de aliados, la eliminación de un oponente, la negociación, el ataque, la satisfacción, o de deterioro, este refiere a el tropiezo, la negación de una deber, el sacrificio, el ataque o castigo soportado. Todas estas son pistas para entender qué es un acontecimiento dentro de una fábula y cómo se relaciona con el resto de acontecimientos. Sumamos a estas estrategias el apoyo de una etiqueta semántica que facilita identificar el acontecimiento en una frase y de esta manera identificar toda una estructura para compararla con otras fábulas.

Lo que nunca podemos olvidar es que en cualquier fábula siempre se parte de una situación inicial y que a lo largo de ella habrá una concatenación de acontecimientos que nos llevaran por un proceso de mejoría, deterioro o diferenciación de la situación inicial, y que al final de la fábula la situación inicial habrá cambiado. Hay que cuidarnos de no caer en el error de que si vemos que la situación inicial no cambia de forma o contenido no cambia (como es el caso de algunas narraciones beckettianas), el cambio puede no ser evidente para los personajes, pero el cambio en la fábula estará determinado por los acontecimientos en medio que diferencian la situación inicial de la situación final por el trayecto emprendido. Todo aquello nuevo que sabemos, hacen de la situación algo distinto, aunque sea por haber generado un punto de vista sobre la situación inicial.

El objetivo de este apartado es proporcionar herramientas de análisis para abordar textos teatrales de cara a la idea de acontecimiento, razón por la cual enlistaremos algunos criterios concretos para identificarlos, mismos que no excluyen lo anterior expuesto; los acontecimientos se pueden agrupar: “[...] Sobre la base de la identidad de los actores implicados [...], [...] Sobre la base del objeto, el actor que experimenta la acción. [...], [...] En los que se encuentran los dos actores más importantes. [...], [...] La clasificación es posible sobre la base de la naturaleza

de la confrontación. [...], [...] Cabe situar a los acontecimientos frente al lapso temporal [...], [...] Los lugares en los que suceden los acontecimientos. [...]”.¹⁹⁴

No hay que perder de vista nunca que los acontecimientos son procesos, suponen una sucesión de tiempo. Es decir, los acontecimientos siempre ocurren dentro de cierto periodo y de acuerdo a un criterio de orden cronológico. Y debemos tener cuidado con no confundir el término con una cronología emparejada con la distribución del tiempo que hacemos en la vida cotidiana, está crono-logía es una, marcada por la lógica de la fábula y que puede contemplar distintas formas temporales. Para la definir el comportamiento del tiempo en la fábula echaremos manos de distintos conceptos: duración, crisis, desarrollo, cronología, interrupción, paralelismo.

Como sabemos en la Tragedia Clásica existe la prerrogativa de que la duración de la fábula no se extienda más allá de un día y una noche. Esta afirmación no es instructiva, en todo caso Aristóteles está describiendo lo que sucedía con la tragedia en su tiempo. Más que otra cosa, “la condensación temporal” (que sirve al “telos trágico”, es decir a la catarsis) elevaba el drama a unas cotas de intensidad que es imposible alcanzar a través de una sucesión episódica o con unos márgenes temporales más amplios, ya que lo trágico implica siempre una acción límite, una elección en una situación de riesgo profundo.

Considerando lo anterior Bal afirma que en el espectro de textos narrativos podemos encontrar distinciones temporales de crisis y desarrollo. Donde crisis indica un corto espacio de tiempo en el que se ha condensado los acontecimientos. Y desarrollo por su parte, indica un periodo mayor que presenta un desarrollo de los acontecimientos.¹⁹⁵ Sin perder de vista que la distinción entre una y otra son relativas y apelan al criterio del lector. Evidentemente habrá materiales de una fábula en particular que por su complejidad, aunque sea presentada condensadamente, es decir con una duración de tiempo en crisis, será mucho más extensa que alguna narración con un desarrollo de los acontecimientos extendido, p.e., el *Fausto* de Goethe frente a los *Narraciones Extraordinarias* de Edgar Allen

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.18.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 29.

Poe. Con esto queremos decir que un tiempo de duración de crisis o de desarrollo, nada tiene que ver con la cantidad de tinta que le tome al autor describir los acontecimientos en esa duración. Estas dos figuras temporales tienen auto-implicaciones. Sin embargo, existen algunas consideraciones que nos explican la diferenciación e interrelación del “tiempo de crisis” y “el tiempo de desarrollo”:

Un desarrollo (D) puede presentar, en orden histórico tanto material como parezca oportuno. [...] La crisis (C) supone una restricción: sólo se presenta breves períodos de la vida [...]. En el D el significado global se construye lentamente a partir de la cadena de acontecimientos. [...] En C el significado es central e informa lo que podríamos denominar los elementos circundantes. [...] El D exige una selección. [...] En la C no ocurre tampoco o casi nunca en su forma ideal. Sucede primordialmente a través de un resumen, la selección o el acto de destacar. [...].¹⁹⁶

Las mutaciones de crisis en desarrollo y de desarrollo en crisis refieren a otro aspecto fundamental: la cronología. Esta puede estar caracterizada por actor de interrupción (que es la eliminación o condensación de la duración) y/o el paralelismo (el desarrollo paralelo de diversas ramas de la fábula).¹⁹⁷ La interrupción o elipsis es una omisión de algún elemento de la serie, como una manera de resaltar su sentido expresivo en el desarrollo total de la fábula. Existen diferentes modalidades del manejo de la cronología, p.e. la elaboración de líneas paralelas en la fábula, la cual dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Esto quiere decir, que suceden varios acontecimientos en un tiempo. Otro caso, podría ser establecer secuencias lógicas sobre la base de la información ofrecida por la propia fábula. Existe una diversidad de opciones en la distribución cronológica de la fábula. Más que eso, es importante considerar que la prioridad cronológica no conlleva una prioridad cualitativa. Que sería equivalente a decir que una fábula con secuencias cronológicas muy elaboradas, herméticas y fragmentadas es una fábula con altos vuelos literarios o que al contrario, una fábula sencilla, simple, con una secuencia cronológica “cotidiana” es un texto menor. El análisis a nivel cronológico nos permite reconocer las diferencias entre fábula y trama. Muchas veces es posible

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 30.

contar una historia de principio a fin, y la trama se nos presenta mediante la analepsis (flashback), prolepsis (anticipación), parelipsis, (omisión), entre otras.¹⁹⁸ También, las intersecciones en la cronología nos permiten reconocer el significado y el sentido del “punto de vista” de la fábula: las elecciones que haga el autor para contar los eventos y acontecimientos de fabula dejan entrever el sentido que tienen para él. De esta manera, podemos estar de acuerdo con Bal, cuando asegura que la trama es primordialmente un producto de la imaginación, mientras que la fábula es un resultado de una ordenación determinada.

Precisamente, el efecto del texto radica en el manejo que haga el autor de los materiales con que cuenta: lenguaje, fábula, personajes, etc. En el caso particular de los personajes y su relación con los acontecimientos podemos identificarlos como localizaciones específicas con relaciones simbólicas y circunstancias mutuas. Los actores o agentes de la fábula son las localizaciones concretas de una perspectiva global de la fábula, es lo que hemos venido llamado punto de vista. Esta también es una técnica narrativa y al igual que, todas las otras técnicas narrativas, adquieren sentido y peso en la significación general del texto, en tanto sean eficaces para contar la historia que se ha elegido. Si estamos de acuerdo con todo lo anterior, es posible afirmar que un análisis textual en los términos antes expuestos tendrá como objetivo explicar el sentido percibido en una determinada trama.

¹⁹⁸ Revisar, De Jong, Irene, Nünlist René, Bowie Angus, *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Brill, Leiden, Boston.

El problema del lenguaje: la influencia de Fritz Mauthner y otros filósofos.

En el siguiente apartado hablaremos de los puntos de encuentro entre la filosofía y la literatura beckettiana, particularmente, profundizaremos en la influencia de Fritz Mauthner,¹⁹⁹ a través de su obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, texto que contiene el semillero de ideas que adquirirán materialización en la obra de Beckett, tal y como lo evidencia el análisis del texto de Mauthner y las propias declaraciones críticas y estéticas en textos reflexivos de Beckett, por ejemplo, *La Carta Alemana, Tres diálogos con G. Duthuit*, el ensayo joyceano, *Dante...Bruno.Vico..Joyce*, entre otros. Mauthner es un filósofo que se mantuvo al margen de la vida académica, sin embargo, tuvo gran influencia en las filosofías del lenguaje del Siglo XX, cabe mencionar que es una de las pocas referencias que hace L. Wittgenstein en su libro *Tractatus Logico-philosophicus*, de él dice: “Toda filosofía es crítica del lenguaje, eso sí, no en el sentido de Mauthner”.²⁰⁰ Objeción que advierte dos cosas: por un lado que el filósofo austriaco tenía pleno conocimiento de la “crítica del lenguaje” del pensador de origen judío; por otro lado, una obvia diferenciación en sus conclusiones: recordemos que Wittgenstein salvaguarda el lenguaje para la ciencia, pero afirma las dificultades del lenguaje para representar para todos lo mismo. Veremos más adelante cuáles son las ideas particulares de Mauthner y sus influencias directas en la obra de Beckett.

El texto de *Contribuciones...* data del año 1892. El autor de este texto tiene como principales fuentes de influencia e inspiración a Ernst Mach y Friedrich Nietzsche. Para Mauthner la crítica del lenguaje consiste en reflexionar radicalmente la efectividad del lenguaje para representarnos la realidad, no tanto, en un análisis de tipo lingüístico. Considerando lo anterior, se deduce que es el silencio, la poesía y el acto revolucionario los tres derivados del pensamiento mauthneriano. Sabemos que, Joyce, [...] se sentía atraído por su pensamiento, pedía a Beckett que le leyera en voz alta fragmentos de *Contribuciones a una crítica*

¹⁹⁹1849-1923, Filósofo de Lengua Alemana, que nació en Horîce (Bohemia), República Checa, y falleció en Meensburg, Alemania. Periodista de Formación, Adherente al Anarquismo, su principal contribución a la filosofía fue en la crítica del lenguaje.

²⁰⁰ Moreno Villa, José [Prefacio], Mauthner, Fritz, *Contribuciones a la crítica del lenguaje*, pp. 9-14.

del lenguaje y plasmó algunas de los postulados mauthnerianos en su *Finnegans Wake*. A su vez, el propio Beckett, influido por Mauthner, menciona, por ejemplo a nuestro autor en un texto titulado *Radio II*. Habrá que ir paso a paso en el análisis y los paralelismos entre las ideas beckettianas y las ideas mauthnerianas. Antes debemos hacer un paneo general de cómo se ha relacionado la filosofía con la obra de Beckett. Para esto, nos serviremos de la sucinta y acertada revisión de Guadalupe Lucero en su artículo, “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze” y de Laura Cerrato en “Samuel Beckett y los filósofos: un difícil relación” de *Samuel Beckett. El primer Siglo*. Sirva como referencia directa para profundizar en este tema la invaluable compilación de Richard Lane, *Beckett and Philosophy*.²⁰¹

Además de las mencionadas, afortunadamente para los interesados existen diferentes revisiones, compilaciones y estudios de los momentos de intersección entre la literatura beckettiana y el pensamiento filosófico, en ambos sentidos, quiero decir, revisiones filosóficas de la obra del autor y/o lecturas beckettianas de problemas filosóficos. Valdría precisar los dos sentidos, por ejemplo, este último se refiere a cómo los temas de sus novelas, obras de teatro, expresan o ejemplifican aquellos problemas tocados filosóficamente, considérese: la dicotomía de mente y cuerpo en la filosofía cartesiana, la definición de tiempo en Bergson, el subjetivismo idealista de Berkeley, el problema del lenguaje en el propio Mauthner y Wittgenstein, entre otros; el otro, se refiere a la revisión específicamente filosófica de la obra de Beckett, por ejemplo, de las más emblemáticas es, por supuesto, la *Teoría Estética* de Theodor Adorno, para quien la producción literaria de nuestro autor es el modelo a seguir de su teoría de la obra de arte negativa, de quien exponemos ampliamente algunas de sus ideas en relación al análisis de *Fin de Partida*. También encontramos, la lectura existencialista, la que refiere al momento en que la lectura de sus obras se hace desde la perspectiva principalmente sartriana, así como desde la idea del absurdo existencial planteado por Camus, la revisión existencialista la podemos encontrar en los textos de Martin Esslin, que hemos revisado en la presente investigación en el apartado de “la evolución del teatro.”

²⁰¹ Lane, Richard, *Beckett and Philosophy*, Houndmills, Eng, Palgrave, 2002.

Otro ejemplo sería, el momento pos-estructuralista, identificado con la figura de George Bataille, Jacques Derrida, y Maurice Blanchot. En este enfoque es posible encontrar el énfasis en los temas de “fascinación por el fracaso, la autocancelación, tramitación de la nada como modo de cancelar todo modo de expresión”.²⁰² Aquí, la figura de Beckett está más emparentada con el deconstruccionismo que con el existencialismo sartriano. Dentro de este momento es destacable el texto de Blanchot, “¿Dónde Ahora? ¿Quién ahora?” en *El libro por venir*,²⁰³ en el cuál el crítico y teórico literario establece como crucial la pregunta por “yo” en los libros de Beckett, es decir, “¿quién ese yo que habla incansablemente?”. Al no tener una caracterización, ya no digamos concreta, sino material del “yo” en las piezas beckettianas, nos encontramos frente a una palabra errante que ya no tiene ni emisor, ni centro de emisión. La palabra se descorporiza y se descontextualiza, es decir, pierde el cuerpo y pierde el relato. Un proceso de descomposición gradual que no es completamente todavía, en *Molloy* pero se dirige hacia, hasta la inconfundible novela de *El Innombrable*.

De la pertinente pregunta de Blanchot lo que nos sorprende es la respuesta que da: “¿Quién habla?” -y dice él, por convicción tranquilizadora respondemos-habla Samuel Beckett. Porque de esta manera, se logra estabilizar medianamente la ilusión aterradora de tener un vacío detrás de esa incesante palabra: “[...] recuperar la seguridad de un nombre y situar el contenido del libro en ese nivel personal en el que todo lo que sucede es bajo la garantía de una conciencia, en un mundo que nos ahorra la peor desgracia, la de haber perdido el poder de decir yo”.²⁰⁴ Pero, si somos estrictos, sabemos que en la obra literaria el autor físico ya no existe como tal, -el propio Blanchot reconoce esta desaparición del autor, cuando afirma en el mismo ensayo más adelante: “la obra exige eso, que el hombre que escribe se sacrifique por la obra. [Se convierta] en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra”- y el autor narrativo es otra convención del propio horizonte hermenéutico de comprensión de la obra.

²⁰² Lucero, Guadalupe, “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze,” en *Revista Internacional de Filosofía*, p. 130.

²⁰³ Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, p. 248-255.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 251.

Entonces, si pregunto nuevamente, ¿quién habla? Habla el lenguaje. Mauthner ahonda en ello como veremos más adelante.

Un momento representativo de un enlace entre la obra de Beckett como tematización de problemas filosóficos o la lectura filosófica de la obra beckettiana es el puente que se tiende entre Spinoza y Deleuze, a través de la obra de Beckett. Deleuze lee cierto spinozismo beckettiano, que le permitirá hablar sobre el concepto de potencia y afección en su planteamiento de una literatura no discursiva y una literatura menor.²⁰⁵ De la preocupación deleuzeana por la literatura lo que me interesa rescatar aquí es su paso de la literatura hacia las artes no –discursivas, sin ir en detrimento de la propia literatura, porque justo este trayecto es la parte del pensamiento deleuzeano donde mejor se representan la producción beckettiana. De acuerdo a Lucero, en *Proust y los signos* (1964) y *Lógica de Sentido* (1969), Deleuze todavía está ocupado por la literatura llevado por las determinaciones de la lógica del signo, y posteriormente en *Kafka, hacia una literatura menor* (1975), encontraremos una semiótica pragmática que no es lingüística, como clave de lectura de su análisis literario, es precisamente, esta semiótica de las artes-no discursivas –principalmente la imagen y el cine- la que modificará su análisis literario. En Deleuze la determinación de “menor” proviene de la condición de marginación en la que él coloca la obra de arte, una marginalidad que tiene que ver con su condición límite entre lo sensorial y lo psíquico. Para ver el estudio de la literatura a partir de las determinaciones de otras artes habría que revisar *Crítica y clínica* (1996), en el mismo podemos encontrar un análisis sobre *Film* de Beckett, que nos permite comprender el sistema beckettiano tal y como Deleuze lo expone en *L'èpousé* (Agotado, 1992).

En este ensayo, el filósofo francés aborda principalmente los textos de Beckett para televisión. En su análisis le interesa explorar la idea de Beckett del “horadar agujeros en el lenguaje para ver y oír lo que se oculta detrás”, junto a una idea mauthneriana, “la tarea del escritor es embarcarse en una enunciación colectiva”. El “agotado” es semejante al fatigado o cansado, aunque es completamente distinto, ya que el cansado ya no hace nada; por el contrario el

²⁰⁵ Lucero, *Ob. Cit.*

agotado hace todo lo posible. El horizonte del agotado es el de lo imposible. Para explicar de mejor manera la diferencia entre el sujeto cansado y el sujeto agotado, habría que recuperar la siguiente idea: el universo de la posibilidad, -que es el universo del cansancio y la fatiga- es aquel que está fundamentado en la potencia divina, la que lo puede todo. Por el contrario, Beckett, el agotado, está en “la lógica de la desfundamentación”. La acción de agotar algo se dirige a la noción de posibilidad. El que está agotado es el que ha terminado con lo posible, precisamente, ¡aquello ya está agotado!, la pregunta beckettiana viene a continuación: ¿qué pasa con los cuerpos y los espacios que ya están agotados? Justamente aquí están las indagatorias de Beckett, de acuerdo con Deleuze. Esta indagatoria es lo mismo que pensar: ¿cuál es la potencia más allá de las posibilidades actualizables?

Para poder responder las cuestiones anteriores –y de esta manera llegar al meollo de Beckett- es necesario reconocer aquello que ya está agotado. En primer lugar, “lo posible”, es decir, el lenguaje cotidiano lo primero que enuncia es lo posible, los proyectos, los objetivos, las intenciones, etc. Enunciar lo posible es silenciar otras opciones de posibilidad. Cuando se realiza algo se excluye otra cosa, dice Deleuze. Cuando se enuncia algo, hay algo que se quedó como posibilidad y no como acción efectiva. Se decía que el cansancio está en el ámbito de la posibilidad, porque éste es resultado del recorrido de todas las posibilidades en forma de disyunciones excluyentes, es decir el recorrido de las posibilidades entre su hacer efectivo y su oposición, hacer sólo en posibilidad. El cansancio afecta la acción. Se está cansado de hacer y entonces ya no se hace nada. Por el contrario el agotado está en un “no hacer”. Este estado es distinto porque el agotado no está rechazando la acción, sino que se está manteniendo en la abstención, -el ejemplo predilecto de esta distinción está en el personaje de Melville, es el “preferiría no” de Bartleby- hay que ir con cuidado porque esta no realización, no significa que el sujeto se está hundiendo en la sin razón o en el caos, esta “no-acción”, este estado de no realización surge porque el sujeto –activo- está frente a la imposibilidad, frente a la nada. Uno se cansa de hacer algo, pero se agota de nada.

De acuerdo a Lucero, el planteamiento del agotamiento, tal y como aquí se viene resumiendo, es parecido al de la angustia en Heidegger. Y como veíamos en el apartado de la “poética”, este tiene todo que ver con el planteamiento del sufrimiento, tal y como el propio Beckett lo expone en su ensayo *Proust*, como el sentimiento que sobresale cuando el individuo rompe su pacto con los hábitos y se enfrenta al desconocimiento de sí mismo y de su entorno. Heidegger dice que nos angustiamos frente a la suspensión de los significados del mundo, es una disposición afectiva con una connotación positiva, porque nos obliga a replantearnos nuestro *ser*.²⁰⁶ Es “la voz de la conciencia” que nos llama en el silencio a no plegarnos a la tradición sino “ser yo mi tiempo”. Asimismo en el agotamiento las disyunciones excluyentes (la clausura de significados entre el yo y el mundo) existen en la distancia, por lo tanto ya solamente se permanece en la posibilidad sin acción, que sería el equivalente a la apertura del mundo desde nosotros. Para Deleuze, Beckett es un agotado porque ya no persigue objetivos, sentidos y/o evocaciones. Su agotamiento se lleva a cabo de la siguiente manera:

“En la lengua I” [que son las palabras propiamente dichas, el nivel de la acción y las conexiones predicativas entre los objetos y sus nombres.] a través de la atomización, disyunción, el corte, la enumeración que reemplaza a las proposiciones y las relaciones combinatorias que reemplaza a las relaciones sintácticas, es decir, es una lengua de nombres. En Beckett la lengua I corresponde a las novelas, a las enunciaciones y la lógica combinatoria. “En la lengua II” [el siguiente nivel donde agotamos las palabras] una vez que se han agotado las proposiciones por series, ahora es necesario dirigirse a los flujos que circulan entre la serie: alcanzar los límites. Aquí nos encontramos en el paso de la novela a su extremo del género, donde el Yo que habla, es indistinguible de otras voces. Surge una “la lengua III”, la que corresponde con la imagen visual o sonora [el paso de la literatura a las artes-no discursivas] liberada de las otras dos lenguas. Aquí lo importante no es su contenido, sino la tensión interna, que se comprenden en términos de fuerzas, las fuerzas dominantes y las fuerzas menores”.²⁰⁷

²⁰⁶ Heidegger, Martin, *El concepto de tiempo*.

²⁰⁷ Lucero, *Ibidem*, pp. 130-139.

Por supuesto, la lengua III beckettiana tiene que ver con sus últimas obras de teatro (*Alimento, No yo, Vaivén*) y los trabajos para televisión. Por lo anterior expuesto, es posible ver como Beckett encarna la orientación de cierta parte de la crítica estética deleuzeana –como en su momento lo fue para Adorno- es decir, el paso del arte de la representación a la arte de la presentación pura.

Además de estas relaciones –de disyuntivas y semejanza- entre el pensamiento filosófico y el beckettiano, existen las relaciones clásicas de Beckett con los filósofos como Kant, Schopenhauer, Descartes, Vico, de las cuales ya hemos mencionado varios aspectos en el apartado “poética”, y lo haremos más adelante en relación a los análisis de texto. No obstante, existe una relación poco abordada, por lo menos en esta investigación, que es entre Nietzsche y Beckett, y que tiene como antecedente directo, la duda cartesiana. Dice Nietzsche que Descartes no duda exhaustivamente, pues se le escapa la duda del lenguaje. Es necesario dudar del lenguaje en la que el cogito se afirma. Beckett, toma la estructura de la duda metódica de Descartes pero la hiperboliza, diciendo: aunque soy continuamente engañado, existo, luego el engaño es el fundamento del sujeto. Existe un paralelismo entre estos dos en su crítica del lenguaje que los orilla a la idea del engaño y la problematización del sentido en relación a la mentira. Aunque esto, en Beckett, tiene su origen en Mauthner.

Para hablar de Mauthner y Beckett, parece pertinente detenerse en un aspecto de las lecturas filosóficas de Beckett, tal y como lo enuncia en el ensayo “Beckett y los filósofos: una difícil relación”, Laura Cerrato. Hay que consentir la idea de intertextualidades de los textos filosóficos y los textos beckettianos, pero no desde lugares comunes o como citas específicas, por el contrario, él hace selecciones, cortes y lecturas tangenciales inusitadas, como en el caso del poema *Whoroscope* y la vida de Descartes, o la alusión a las paradojas de Zenón en *Final de Partida* y *Los Días Felices*. Las propias ideas críticas de Mauthner y Wittgenstein; en la ciencia, el caso del planteamiento heliocéntrico de Bruno, Copérnico y Galileo y su relación con la idea de soledad e insignificancia del sujeto frente a la inmensidad del universo; la Teoría de la Relatividad y el perspectivismo que caracterizará la literatura posmoderna; la influencia de Calderón de la Barca y

su metáfora de la ilusión de la vida; los casos más excéntricos del Dr. Jung, entre otros. Es difícil determinar si esta intertextualidad es fortuita o alevosa, para decidir esto es mejor pensar en malas lecturas filosóficas, es decir, las lecturas filosóficas de Beckett no tienen objetivos académicos o explicativos que vulgarizan la vigorosidad de ser motivaciones, son lecturas originales que no buscan respuestas, sino más preguntas.

Valdría la pena hacer una investigación específica de la obra de Mauthner, sus influencias en la filosofía del lenguaje del Siglo XX, por lo pronto, simplemente daré cuenta de los puntos que considero más relevantes en lo que puede ser la intersección entre éste filósofo y Beckett. Sirva esta exposición –junto a los comentarios de los filósofos anteriormente mencionados- como perspectiva de análisis y lectura del teatro beckettiano. Hay que considerar que el único texto que estamos considerando para reconocer la influencia de Mauthner sobre Beckett es *Contribuciones para una crítica de lenguaje*. Asimismo hay que repasar las propias restricciones de su planteamiento presentadas en la Introducción del texto. En primer lugar, para Mauthner, por encima de toda crítica, está la tarea de salvar al pensamiento de las supersticiones de la palabra y la liberación del mundo de la tiranía del lenguaje. Posteriormente, si la intención es abordar la crítica del lenguaje, es necesario romper con los lenguajes que nos preceden, que están junto a nosotros y que están frente a nosotros. Hay que considerar sobre todo que la pretensión de salvaguardar el pensamiento y al mundo de lenguaje es también la pretensión de destruir lo que es humano, o por lo menos lo que las filosofías -que reivindican el lenguaje- definen por humano. Para comprender a cabalidad las anteriores afirmaciones, es necesario ampliar las definiciones que el propio Mauthner da a sus conceptos.

En primer término dice en relación al lenguaje, que es “aquello que es común a los idiomas de los hombres”,²⁰⁸ es decir, que para el filósofo el lenguaje es la esencia del lenguaje y se diferencia de los distintos lenguajes con los que “los seres humanos se comunican” –si tal cosa fuera posible, diría Mauthner y posteriormente Beckett- se refiere a “los grupos de sonidos extraordinariamente complicados, por

²⁰⁸ Mauthner, *Contribuciones a la Crítica del lenguaje*, p. 33.

los que se comprenden unos con otros los grupos humanos.”²⁰⁹ Cuando Mauthner se pregunta ¿qué es la esencia del lenguaje? La respuesta que da inmediatamente es que tal cosa llamada “lenguaje” no existe. Es –y todos podemos estar de acuerdo con eso- una abstracción que de buena fe la consideramos presente y real en distintos idiomas. Siendo estrictos con esto, lo único que podemos reconocer es el lenguaje individual que es también una abstracción de semejanzas entre un sujeto y grupo humano al que pertenece; asegura que hay enormes diferencias entre el lenguaje particular de un sujeto y el lenguaje de otro cualquiera. El lenguaje sufre del principio heraclítico de la perspectiva temporal, esto quiero decir, que el lenguaje individual se transforma conforme cambia el tiempo. Si un individuo pudiera vivir lo suficiente sería posible que en algún punto desconociera su propio lenguaje. La razón de ser de esta mutabilidad es la inevitable transformación y empaldecimiento del sonido, la causa puede ir desde una modificación fisiológica hasta el ahorro de trabajo en los órganos vocales y el sistema nervioso, nos dice Mauthner.

Para el filósofo, la necesidad del lenguaje y la propia constitución de la abstracción de lenguaje están sujetadas a tres formas de divinidad –que integran una mitología del lenguaje- que habrá que destruir: el llamado pensar, su analogía conocida como lógica y su deidad servil conocida como gramática para poder definir una esencia del lenguaje efectiva en los términos de la crítica que pretende realizar este filósofo, en lugar de rendir culto al pensar, a la lógica y a la gramática, deber ser una denominación de la acción humana. Dice: “no hay en la naturaleza otro azul que en los fenómenos azules. Estaría también allí si el lenguaje no se hubiera tomado la molestia de abstraer el adjetivo azul.”²¹⁰ A pesar de su inmodestia en el planteamiento de la Crítica del lenguaje, y su relación con los estudios de la lingüística y otras ciencias del lenguaje, sus aspiraciones son las mismas, es decir, aclarar los fenómenos del lenguaje.

Después de hacer una revisión sucinta de las distintas “versiones” del origen del lenguaje desde el *Cratilo* hasta los escolásticos, resume que todas estas

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 34.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 40.

hipótesis (que la lingüística moderna ha heredado) no pudieron superar la “idea abstracta del lenguaje”, es decir nunca toparon con lo más concreto, es decir con la onda sonora. El problema reside en el enfoque de la pregunta, si se dice, ¿cuál es el origen del lenguaje? Siempre se retornará a la abstracción del lenguaje. Por el contrario si nos preguntamos por el lenguaje como una “capacidad”, equivalente a otras capacidades del ser humano, como son, caminar, respirar, comer, etc. “no llegaremos nunca un momento en que tengamos que abandonar la representación de los concretos sonidos lingüísticos, en que tengamos que preguntar por el origen del la abstracción del idioma”.²¹¹ Es decir, el trayecto que está proponiendo es inverso, es el de descubrir el lenguaje como capacidad y como uso de lenguaje. Pensar que el ser humano habla no porque tiene lenguaje, sino porque habla, tiene lenguaje. Así el ejercicio de la actividad lingüística, constituyó el instrumento fisiológico del lenguaje. A partir de este momento y en lo subsecuente, la propuesta es no decir “lenguaje, sino utilizar la palabra “hablar” por sus dimensiones pragmáticas. La vieja pregunta por el origen del lenguaje pierde vigencia. En cambio, para definir el origen del habla, establece un criterio de evolución psicológica y social. Se entiende que el habla es un movimiento de la conciencia que responde al instinto de participación de cualquier ser humano, por lo tanto para nuestro filósofo la esencia del habla es el uso y su ser es sólo social.

Hay que distinguir entre palabras y el habla como “uso del lenguaje”. Anteriormente se afirmaba que las palabras –la onda sonora físicamente observable- pueden mutar, ya sea por devaluación, desgaste o consumo, que también implica que pueden aumentar, sofisticarse y adquirir valor para los seres humanos. Por el contrario, el lenguaje que no es más que “efectuación”, es un objeto de uso que no incrementa ni disminuye, simplemente se usa o no se usa. “[...] el lenguaje, como no es objeto de uso, sino uso exclusivamente, muere sin uso”.²¹² Para ampliar esta diferenciación entre palabras y uso del lenguaje, habría que retomar el propio ejemplo que nos comparte Mauthner de cómo los individuos a lo largo de su vida utilizan una mínima parte de las palabras que existen en su

²¹¹ *Ibidem*, p.43.

²¹² *Ibidem*, p. 51.

idioma y una mínima parte de las posibilidades combinatorias que esas palabras le ofrecen, no obstante, nadie negaría que usan el lenguaje.

Las supersticiones de la palabra se presentan justamente en este punto, en que el lenguaje en tanto uso es una afinidad entre las visiones del mundo pero que no es más una ilusión. Es la ilusión de las grandes palabras: libertad, progreso, justicia, etc. El lenguaje es dominación en su sentido más vulgar. Por eso debemos regresar nuevamente al lenguaje individual que será lo más próximo a algo verdaderamente real. Pero ese lenguaje particular sólo tendrá existencia y sentido entre otros particulares, es decir, entre sujetos hablantes. El lenguaje sólo es *algo*, entre dos personas, no más. El lenguaje es algo entre los seres humanos, dice Mauthner. Lo que es lo mismo que decir que lo único que existe son seres humanos y sus actos lingüísticos o actos de habla, estos a su vez son la fundamentación del memoria abstracta, del lenguaje abstracto y del propio conocimiento, porque estos no existen en la realidad del mundo. A parte de hacer hincapié en la inexistencia real de algo conocido como lenguaje, el autor, también está determinando que el conocimiento humano, el pensamiento, el lenguaje y la memoria son la misma cosa, todas tiene como base el recuerdo y los movimientos lingüísticos.

El conocimiento y el saber no es otra cosa que una ilusión social, construida porque no nos quedó otro remedio que entender el mundo antropomórficamente; la correlación entre “la leche está tibia” y el efecto fisiológico de “sentir tibia la leche que se bebe” dependerán de la historia lingüística y el valor gramatical que le otorga el sujeto, con las que se determinará las representaciones de las que ella es expresión abreviada. La sensaciones (impresión de los objetos en nuestra sensibilidad) es el fundamento de la sociedad, no obstante, la expresión lingüística de esta sensación está uniformizada por convención social. Siendo esto, el conocimiento es un juego social, que no puede permanecer como propiedad individual, por el contrario, deberá establecerse como regla para que otros jugadores se apropien de él y entonces forme parte del pensamiento. Siguiendo por la ruta de esta idea, decimos que además de ser algo entre los hombres, el lenguaje es vínculo entre los seres humanos: se determina así mismo como lenguaje y determina a los seres humanos como seres sociales. El problema de

este planteamiento viene de la correlación entre la determinación del ser humano por su naturaleza lingüística y de la propia insuficiencia del lenguaje como vínculo.

Si hasta este punto hemos explicado correctamente los planteamientos de Mauthner, es posible, entonces, explicar el lenguaje como fuerza social, que cohesiona a las personas en sus grupos humanos, pero también, como una fuerza que puede diseminarlos, lenguaje es también una enfermedad: “El poder de la palabra [...]. El hombre, en el estado semejante al animal, hubiera tomado este poder por una enfermedad, por una enfermedad epidémica que en nosotros dejó la disposición al hablar”.²¹³

El lenguaje es fuerza social y espiritual que obra sobre los hechos de la vida real en una suerte de distorsión, como la hace el alcohol en el sistema nervioso. Esta distorsión se suscita del carácter ficcional del lenguaje -en los términos antes expuestos- “El reclamo del animal no corresponde al concepto de la lengua [la palabra: reclamo]; entre los hombres, el lenguaje de los conceptos llega a ser reclamo”.²¹⁴ Para que la crítica del lenguaje sea tal, es más, para que podamos decir algo en relación al mundo debemos salir del lenguaje, de lo contrario si nos quedamos examinando solamente palabras nunca saldremos de las mismas. El lenguaje (almacenado en el cerebro humano como memoria) no puede ser fotografía del mundo porque este se ha formado según intereses y razones de utilidad, es decir alberga fines que no están en el mundo. En este nivel el lenguaje y en sus versiones físicas (ondas sonoras y gráficos o dibujos) es deíctico. Es el grado más bajo del lenguaje, en su grado más alto el lenguaje es medio artístico.

Es insuficiente la idea del lenguaje como lenguaje abstracto, porque todos somos testigos de que si bien no es cosa de la naturaleza, sí tiene efectos reales, es un poder que activa otros fenómenos. Esto que parece una contradicción –entre su existencia y su existencia como causa- no es más que mala inteligencia entre los hombres. Es un problema de comprensión. Al lenguaje le ha tomado siglos formarse en el sinfín de palabras que lo componen, sin embargo, este crecimiento debe engendrarse cada vez en cada individuo y no hay dos sujetos en los que el lenguaje

²¹³ *Ibidem*, p. 67.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 70.

germine de la misma manera. La comprensión es sólo un problema para los que intentan darse a explicar o entender algo que explique alguien más. La insuficiencia del lenguaje es un problema evidente para aquellos que intentan comprender. Los demás no comprenden, están solos como en un desierto, pero es a fuerza de costumbre que suponen entenderse.

A continuación el filósofo nos ofrece una genealogía de la palabra que hace eco del planteamiento de Giambattista Vico en relación al origen del lenguaje –y por supuesto, idea que recupera Beckett en su ensayo *Dante...Bruno.Vico..Joyce*-. Al respecto dice: “para determinar la edad de la palabra y el lenguaje podemos establecer tres momentos, el período de las grandes abstracciones que tuvieron como origen los productos simbólicos de poetas. Como metáforas son algo, y algo relativamente agudo, frente al género mortal de la palabra. El segundo período es el de la gran palabra que se aburguesa y se hace cosa de costumbre. El tercer y último período, donde ha sido tan restregada la palabra por el aburguesamiento, ha quedado tan pálida, que se llama filosofía. Hoy, la palabra es considerada literalmente. Se ha perdido su sentido y sin sentido, se le toma en serio”.²¹⁵ El lenguaje verbal es la principal causa de incompreensión entre los hombres. No tenemos seguridad que estos pálidos conceptos correspondan a lo que el oyente se representa, y conforme más “espiritual” sea la palabra, es mucho más probable que las representaciones e imágenes sean diferentes entre mayor número de personas. Es más, habría que afirmar que las palabras son tan difusas e irreales entre ellas que no existen y nunca existieron los sinónimos, por supuesto que en el diccionario y en el lenguaje abstracto sí existen, pero en el lenguaje concreto –el de la palabra hablada- no conoce sinónimos. Habría que sumar que así como no hay sinónimos, no hay gramática porque en la mayoría de las ocasiones el lenguaje activo del hablante es menor que el lenguaje pasivo; el lenguaje hablado no conoce sinónimos, ni gramática, por lo tanto, “desconoce sus elecciones”. Todo esto que corresponde con el ámbito personal e interpersonal, del uno a uno entre hablantes, por supuesto que se extiende a las relaciones del habla en las esferas sociales más amplias: “[...] los hombres que a base de un lenguaje común se han unido al Estado

²¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

y a sus tareas, no se entienden ni siquiera en los puntos capitales del Estado. En ninguna parte son tan llamativas las incomprensiones como aquí: en moral, en política, en la vida del derecho, en temas culturales, ¡Cómo ríen furtivamente todas las palabras!”²¹⁶

Probablemente el ámbito donde más peligrosa es la insuficiencia del lenguaje es en la comprensión de uno/a mismo/a. Todo surge de la omisión de la idea de que hablar y pensar son uno y lo mismo. El pensador se equivoca creyendo que sus palabras son abstracciones, cuando no son más que palabras utilizadas por él. En muchas ocasiones los esfuerzos del pensador no son más que el diferenciar un concepto envejecido de una renovada significación, y encuentra para él un nuevo matiz en su contenido que lo convierte en un concepto más rico o más pobre. Valga decir que la incomprensión de uno/a mismo/a no es mal que aqueja sólo a los pensadores de conceptos que pretenden la universalidad, para el hablante regular la imposibilidad de la autocomprensión tiene su origen en el lenguaje. “Porque tenemos la palabra <libre>, nos imaginamos libres [...] Porque podemos decir <yo> creemos en nosotros”.²¹⁷ Y así, todas aquellas palabras que se pueden ligar a la palabra “yo”, “nosotros”, “siento”, pareciera que forma parte de la vivencia y la experiencia. Pero lamentablemente no es son más que acumulación de palabras opacas.

La investigación de Mauthner está consagrada a responder a la pregunta de si el lenguaje humano es instrumento útil para el conocimiento del mundo, esta es una aspiración que es ajena y mucho más elevada a la utilidad vulgar que le es propia a lenguaje humano. Adelantándonos a las respuestas del propio autor, pero considerando que lo anterior expuesto nos lleva por el camino de la respuesta negativa, decimos que para Mauthner el lenguaje no sirve para el conocimiento, únicamente sirve como medio de la expresión artística y poética. A su vez propone la idea de “instinto” para salir del ámbito de las palabras. “[...] en la anatomía de las partes de las alas [de cualquier pájaro] en la construcción ligera y práctica de los huesos, en la construcción de las plumas, etc., está registrado mejor aún el tesoro

²¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

de recuerdos de innumerables siglos, que la suma de la cultura en el lenguaje de un pueblo. Que los recuerdos de la especie se observan más visiblemente en la forma del instrumento de volar que en la dirección del vuelo y son más comprobables en la conformación del instrumento que en el cambio de sonido o en el cambio de sentido”.²¹⁸ Le denomina “instinto” por considerarlo una antítesis de “la evolución darwinista”.

¿Cómo aprende el individuo el lenguaje y cómo a través de este aprendizaje las personas conocen en pocos años las experiencias de siglos o milenios? Dice Mauthner, parece que el progreso de la humanidad estriba en la posibilidad de abreviación. Entonces, el ser humano aprende a hablar, pero no aprende el lenguaje, si se entiende por este la suma de las experiencias humanas. Lo que hacen los niños es aprender el lenguaje mecánicamente: “[...] primero la forma y la materia del lenguaje y llenándolas después, o aprendiendo a conocer un objeto nuevo con su nombre”.²¹⁹ Y sólo después, el aprendizaje significará un aumento del conocimiento. Pero, sobre todo, en este proceso de aprendizaje del habla y lenguaje en la infancia hay que considerar que ningún nombre permanecerá en la memoria –y por lo tanto podrá utilizarse como representación del objeto ausente– sin antes haber pasado por los sentidos. Como vemos el aprendizaje del lenguaje no significa un aumento de conocimiento *per se*: “La utilidad que garantiza el aprendizaje de la forma lingüística es de otra clase; así se graban signos lingüísticos, no para cosas concretas, sino para las propiedades, para los estados, actividades y relaciones de estas cosas”.²²⁰

La discusión ha virado hacia el tema de la utilidad del lenguaje. El problema de este debate es la correlatividad tan estrecha que hay entre lenguaje y los sentidos. Al parecer cuando discutimos la necesidad del lenguaje estamos discutiendo nuestra capacidad de hablar. Porque tanto la memoria “como función cerebral”, como la función del recuerdo de un ser humano particular, como memoria de la evolución de la especie confluyen en la palabra. “[...] el organismo es la memoria de toda naturaleza viviente y lenguaje es la misma memoria, otra vez,

²¹⁸ *Ibidem*, p. 91.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 93.

²²⁰ *Ibidem*, p. 95.

desde la posibilidad del recuerdo [...].²²¹ Es como si preguntáramos, “¿me soy útil?” Ahí es donde radican los problemas de la utilidad de lenguaje. La pregunta es por la vida misma, su posibilidad y su imposibilidad.

Evidentemente, ante la imagen de que el lenguaje como historia cultural y el lenguaje como constitución corporal son lo mismo, sobreviene una sensación de vértigo derivada de que no es posible nunca dejar de hablar o de que todo lo que sabe el ser humano de sí mismo y del mundo es lenguaje –con todos los accidentes y pormenores que se han expuesto–, es como si el silencio no fuera posible. Hablar o callarse ¿esa es la cuestión? El pensador o el poeta conocen algo del mundo cuando están en silencio. Cuando intenta expresar ese conocimiento entonces caen en la cuenta de que no han conocido realmente nada y que “lo conocido” es realmente una ilusión. La propuesta de este filósofo es el enaltecimiento del silencio, el abandono de sí mismo y de todo lo exterior como el único camino para conocer la verdad. “Se cree comúnmente que lo difícil es aprender a hablar: todo lo contrario. A hablar se aprende, no en la escuela, ni bajo la tutela del padre; pero jugando con la madre, si se aprende la lengua materna. Aprender a callar es lo difícil”.²²² Tan cierto es que el conocimiento es una ilusión que entre más intentamos penetrar el mundo más cuenta nos damos de que el problema es de lenguaje, de que el impostor es el lenguaje. Tener presente esta idea, nos permitirá reconocer que no hay un camino pesimista y/o optimista del conocimiento del mundo. Ya que no hay conocimiento, hay un lenguaje insuficiente. Cuando el pensador, incluso el hablante regular, se abandona a sí mismo, pierde precisamente el lenguaje, el pensar ya no es pensar por venir, es pensar pensado en el presente. Es cuando el habla se eleva al medio artístico.

¡Que pequeño es el poder del lenguaje como instrumento de conocimiento y qué grande es como medio artístico!, exclama Mauthner en el apartado VI de su libro²²³. Las ventajas de la poesía son todas. Aquí las palabras nunca estarán fuera de contexto, poniendo en peligro su sentido. La palabra poética es fuera de contexto y su interpretación nunca es instructiva, es la de la pluralidad de sentido. El sentido

²²¹ *Ibidem*, p. 99.

²²² *Ibidem*, p. 101.

²²³ *Ibidem*, p. 111.

de la palabra poética se esclarece por su conexión o relación con las demás palabras del poema. Se forma de la lógica agrupación de palabras o conceptos. Esto se debe a que el poeta quiere comunicar un estado de ánimo, busca transmitir una representación sensible, y desde la primera palabra se marca sentimiento, las palabras siguientes son organizadas de acuerdo a la primera. Sin embargo, la primera no representa nada si no se relaciona con las demás palabras. “Nieblas cubren las palabras todas y todos los grupos de palabras –y la locura espía el descorrer de este velo nebuloso”.²²⁴

La precisión y la claridad son valores que le son indiferentes al poeta. Ahí radica la diferencia entre el científico y el poeta. El científico quiere aspirar a la claridad y a la exactitud. El poeta sabe que esto es imposible, porque el lenguaje es signos de sensibilidad; en todo caso, el científico debería de tener un lenguaje de signos de valor, y estos no son las palabras. En esta perspectiva sólo el conocimiento matemático es posible pero no dice nada de la naturaleza, ni de Dios, ni del ser humano. Así, habría que sumar, además de que las palabras son inadecuadas para el conocimiento, la estrechez de este. El lenguaje poético sí enriquece nuestro conocimiento: primero, hay un estado psicológico que se disuelve en la ondulatoria de la palabra poética, estas palabras provocan en el oyente una ondulación anímica particular. Siguiendo, la memoria retiene dos o tres palabras, no más, son los puntos más importantes del discurso para el oyente. Por último el oyente establece un nexo superficial con lo que escucha de acuerdo a un interés subjetivo.²²⁵ ¿En dónde está el enriquecimiento del conocimiento en este proceso? En que en pocas palabras podemos visualizar un sentimiento total. Dice, el contenido de concepto de una palabra es imposible a la larga; pero el contenido de sentimiento de la palabra es lo único posible de retener.

Todos los medios artísticos son poesía, solo que esta poesía se reproduce en específicas energías de acuerdo a los sentidos. Poesía para los oídos, música; poesía para la vista, pintura, imagen, poesía para el tacto, el cuerpo, los objetos, la escultura; poesía para el olfato, el perfume, los aromas de la cocina, poesía para el

²²⁴ *Ibidem*, p. 112.

²²⁵ *Ibidem*, p. 114.

gusto, la comida, etc. Parece que de todos los sentidos, la poesía para la vista tiene especial superioridad sobre el humano. Es posible apreciar que el sentido de la vista es el que más ha evolucionado en su afinación. En principio el arte de la pintura surgió como arte del dibujo, posteriormente comenzó con sus investigaciones en el color, ahora los pintores se fascinan por descomponer el color y con él la forma y el dibujo. Para el crítico del lenguaje la pintura como las demás artes, no tiene más que iluminarnos sobre el arte de la palabra, la ventaja de esta técnica es que a diferencia de otras técnicas específicas la pintura, particularmente la imagen tienen la facultad de representar una imagen objetiva del mundo. Por ejemplo si el ser humano hubiera desarrollado con la misma sofisticación los signos acústicos como desarrolló los signos visuales, es muy probable, que el arte de comunicarse, mediante los sonidos verbales y los sonidos musicales fueran los que nos representarían la mejor imagen objetiva del mundo. A pesar de eso, la música se eleva sobre la poesía –considerando a esta como género literario, no como acto de habla inmanente a todas las artes- por su fuerza emotiva. Porque precisamente, al no ser hablada es lo que hace más fuerte a la música.

Por otro lado, vemos que la poesía en el lenguaje se vale de la construcción de las imágenes por medio de palabras para generar su fuerza. “El lenguaje humano, que no dispone más que de los resultados de los cinco sentidos y que, por esto, es incapaz para el enriquecimiento de representaciones, a lo que es igual, para el enriquecimiento del saber, el lenguaje humano puede, y éste es su único trabajo, reproducir imágenes [...]”.²²⁶ El lenguaje reproduce imágenes por medio de los signos sonoros y/o gráficos. El poeta construye epopeyas líricas por medio de la palabra. En el caso del drama –que, de acuerdo con Mauthner, es un caso raro del arte de la palabra,- podemos encontrar más semejanza con la plástica que con la poesía del lenguaje. No obstante, las dos representan imágenes. No debemos olvidar que el material de todos los poetas es el lenguaje común, el lenguaje particular que le es propio como hablante, aunque en su poesía es mucho más rico y fuerte. La fortaleza y la riqueza de la palabra poética estriba en que la poesía

²²⁶ *Ibidem*, p. 120.

utiliza la palabra en toda su plenitud, por el contrario, la palabra hablada común, en prosa parcializa, disminuye su valor.

Pareciera que la exposición de los temas del libro *Contribuciones....*, que se ha hecho hasta el momento no es suficientemente esclarecedora de en qué puntos hay enormes coincidencias con la práctica y el pensamiento de Samuel Beckett, razón por la cual, a continuación puntualizaré algunos aspectos que me parecen altamente relevantes para reconocer las influencias de este autor en la crítica del lenguaje de Beckett y que se actualiza a través de su producción literaria:

- ✓ La destrucción del lenguaje como instrumento de conocimiento implica la destrucción de la definición de lo que es el ser humano, desde la perspectiva de las filosofías que reivindican al lenguaje.
- ✓ La originalidad artística de un poeta radica en su lenguaje individual, entendiendo por este el único lenguaje posible y real, que se fundamenta en los actos de habla y busca la representación de imágenes como único alcance objetivo del propio lenguaje.
- ✓ El lenguaje y por lo tanto el “yo” está sometido a la contingencia en la perspectiva temporal que exponía Heráclito.
- ✓ De entre la simplicidad sonora y la complejidad conceptual, lo único que permanece es la primera.
- ✓ El pensamiento, la lógica y la gramática son falsas deidades, hay que abolir su adoración y los sacrificios del lenguaje por ellas.
- ✓ El lenguaje, como lenguaje individual, es decir, como actos de habla intencionados es una denominación de la acción humana. El lenguaje, como metafísica abstracta, es una mentira.
- ✓ La “Estética de la Despalabra” tiene su origen en las siguientes ideas: Sólo las palabras pueden desgastarse (repetición y vaciamiento de sentido), devaluarse (despalabra), consumirse (intemporalidad), el lenguaje abstracto permanece inmutable porque el lenguaje es “uso del lenguaje”, por lo tanto este se usa o no. De la palabra no se deriva la acción, ni en la vida ni en el teatro, es de la necesidad y las finalidades, de los actos de habla

intencionados. Los personajes de Beckett dicen palabras, sin incurrir en actos de habla, por eso no accionan, sin dejar de hacer algo.

- ✓ Joyce y Beckett leyeron juntos *Contribuciones...* Para conocer cómo entendió cada uno a Mauthner baste leer su producción literaria. Uno se tendió hacia la “Despalabra”, hacia la búsqueda del silencio; otro se orientó hacia la “invención y enriquecimiento del lenguaje”, hacia la búsqueda de la representación de la imagen lo más fielmente posible al sentimiento.
- ✓ Igualdad entre pensar, hablar y memoria.
- ✓ El lenguaje es un vínculo entre los seres humanos, pero el vínculo es insuficiente, luego las relaciones entre los seres humanos por vía del lenguaje son insuficientes. La única manera de relacionarse con otros es la acción. Circunstancia que puede explicar, por qué cuando los personajes de Beckett hablan entre sí, parecen no interrelacionar, no obstante, a nivel de acciones escénicas, encontramos una relación íntima.
- ✓ Para que las palabras nos digan algo verdadero del mundo debemos salir de las palabras. ¿Cómo hacer esto? A través del instinto, el cuerpo y la imagen.
- ✓ Callarse es el acto verdaderamente revolucionario. Esta afirmación podría expandir la lectura política del teatro beckettiano.
- ✓ Una verdadera historia de la humanidad es aquella que se escribe en sentido inverso. Quepa la sobre interpretación en relación a lo anterior, cuando decimos, que las obras de Beckett siempre están ubicadas posteriormente al cataclismo de la humanidad o cerca de él, como único punto posible para repensar a toda la humanidad.
- ✓ Los filósofos cojean detrás del lenguaje abstracto y este, a su vez, detrás de la palabra hablada.
- ✓ La palabra como instrumento solamente sirve para la poesía. La poesía como fuerza sensible debe construir imágenes.

Considérese los puntos anteriores para explicitar como las ideas de Mauthner y la literatura beckettiana se encuentran. Hay que mencionar que así como la influencia estrecha es innegable, también hay algunos puntos donde Beckett desestimó a Mauthner o simplemente lo dejó atrás en su búsqueda del silencio -

recordemos que Mauthner como escritor y filósofo sólo planteo la ruta y el programa a seguir, quien verdaderamente lo abordó fue Beckett- por ejemplo, vemos diferencias en lo que refiere a las funciones del tacto, para Mauthner es el sentido que menos aporta al lenguaje, “por la impenetrabilidad de los cuerpos”, hay que recordar que en este punto Beckett es más cercano a Berkeley, este último afirma que el tacto es el sentido más confiable porque nos otorga una imagen material de los objetos, mientras que la vista nos engaña; y otro punto importante es cuando Mauthner desea la mayor claridad posible en la imagen poética y reprueba el tartamudeo, el balbuceo, la simulación del sonido. Por el contrario en Beckett, donde encontramos una paulatina desintegración de la palabra mediante el balbuceo, el recorte, la incompletud de las palabras, la repetición a manera de tartamudeo hasta el vaciamiento.

De esta manera se ha concluido las tres perspectivas a partir de las cuales se realizan los análisis de los textos. Veamos a continuación la realización de los mismos.

Capítulo III: Análisis de los textos teatrales.

Fin de Partida.

¿Cuántas maneras hay para comprender un texto de teatro?, lo ortodoxos se apegaran a las pautas genéricas, los prácticos buscarán en el texto indicaciones hacia el universo que desean ver en la escena, los creativos re-inventarán el texto a su manera. ¿Y si por un momento permitimos que el texto teatral hable por sí mismo? La intención no es cavar en las profundidades del texto para llegar a ningún lado o hacer una metafísica de la interpretación del texto. Por el contrario queremos dejar que el texto se muestre frente a nosotros y en la superficie observar “el mundo que erige el propio texto”, como diría Paul Ricoeur. *Fin de partida* (*Endgame* en inglés o *Fin de Partie* en francés) es la obra de teatro maestra de Samuel Beckett. Es, sin lugar a dudas, una de las piezas paradigmáticas del teatro contemporáneo. Un retrato del mundo después de la caída de la conciencia. En este sentido es un texto “de la sospecha” en el que aparecen también, vestigios y debates con los planteamientos de George Berkeley, una pieza crítica, ambigua, abigarrada; en ella podemos observar las insinuaciones de *Esperando a Godot* -la dupla de personajes, uno es mente y otro cuerpo, uno es sentimiento y otro racionalidad, uno amo y otro esclavo- es decir, la dicotomía cartesiana que aparece en más de una obra de Beckett, “la espera” como condición inmanente a la existencia, la utilización de los elementos de la comedia física, del clown, todo ello es nuevamente explotados pero con mucha más potencia y eficacia.

Fin de Partida es la presentación constreñida de todos los elementos estéticos, filosóficos y críticos diseminados a lo largo de la obra beckettiana. Esta pieza teatral fue publicada en francés en el año 1957 y año después en inglés, con la traducción del propio Beckett. Los personajes son *Nagg* (El Padre), *Nell* (La Madre), *Hamm* (Padre-Amo), *Clov* (Hijo-Esclavo).

Inicio de la partida.

La descripción inicial del espacio escénico: “interior desamueblado (bare interior)”; es un espacio no precisamente vacío y como nos daremos cuenta a lo largo del drama en el lugar hay otros elementos (cubos de basura, escaleras portátiles, la silla de ruedas de Hamm, ventanas con cortinas); asimismo la acotación inicial indica una luz que es “grisácea” no sabemos si es artificial o natural, tampoco sabemos en qué momento del día estamos. El lugar parece ser un extenso y alto galerón con ventanas y puertas, sobresalen los cubos de basura (tampoco se describe si son laminados, plastificados, viejos, nuevos, enmohecidos, etc.), en donde se encuentran Nagg y Nell. Los personajes Hamm y Clov están en escena al iniciar, uno dormita y el otro está parado a su lado observándole. “The inscrutable“ brief tableau” which opens Endgame typifies the uncompromising stylization which is a characteristic of the play’s every facet”.²²⁷ Efectivamente de ésta primera imagen es posible preguntarse muchas cosas: ¿es de día o de noche? ¿Qué es este espacio? ¿Está abandonado? ¿Es un adentro de qué afuera? ¿Esos personajes están ahí desde cuándo, apenas, terminan?

A falta de mejor calificativo, podemos asegurar que éstas “intransigencias”, responden más a la falta de compromiso del autor con un realismo escénico. Junto a este espacio desamueblado y hasta cierto punto indeterminado, podemos observar la indeterminación de los cuerpos de los personajes: como una “[...] body as a wrecked machine [...]”,²²⁸ el cuerpo de Clov está rígido e imposibilitado para sentarse, el cuerpo de Hamm está enervado e imposibilitado para ponerse de pie. Los cuerpos de Nell y Nagg se han deteriorado, fragmento y flagelado a tal grado que no se reconoce su forma: en estos personajes, “the figures, covered and uncovered, human but barely human”.²²⁹ Con estos elementos indeterminados, el

²²⁷ “El inescrutable cuadro breve que abre *Final de Partida* tipifica la estilización intransigente que caracteriza toda la pieza en cada una de sus facetas”. (Todas las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario). Lawley, Paul, “Symbolic Structure and Creative Obligation in Endgame” en *Journal of Beckett Studies*, [En línea] [<http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/Num5lawley.htm>], Última consulta: 22 de diciembre del 2012. 19:05 hrs.

²²⁸ Lawley, Paul, *Ibidem*. Última consulta: 22 de diciembre del 2012. 19:35 hrs.

²²⁹ Lawley, Paul, *Ibidem*. Última consulta: 22 de diciembre del 2012. 20:05 hrs.

espacio desnudo y el cuerpo deteriorado, Beckett determina la estética de la pieza. Ciertamente, señalo la esencia paradójica de su propuesta dramática.

Lawley nos dice que el elemento musical en términos estructurales es central. Mucho más que en *Godot*, parece ser que en *Fin de Partida*, existe un “principio del eco”, donde la repetición y la analogía son ejes junto la sensación de todos los personajes de haber “dejado atrás algo” y que por una acción de “salvación u olvido”, estos personajes ahora han sido apartados de ahí; es decir, hubo para los personajes involucrados otro tiempo con otro espíritu y con mayor sentido que el ahora. “In a discussion of the linguistic structure of *Godot* the musical analogy is frequently invited but here it virtually forces itself upon us. [...] the operation of an essentially musical ‘echo principle’ in the play: ‘There are no accidents in *Fin de Partie*. Everything is based on analogy and repetition. The ‘echo principle’ not only accounts for the meticulous mechanical construction of the play, the scaffolding around which it was built. [...] concentrate on the sense of having been left behind, spared or forgotten, which is one of the moving forces of the play”.²³⁰

Es posible ver en otras piezas beckettianas este escenario de desolación, ruinas y devastación (ver *Borrador para teatro I*, *Esperando a Godot*, *Los Días Felices*), la singularidad en esta pieza es la importancia que adquiere “el afuera” del espacio escenográfico donde está “el lugar de la muerte” (las ruinas, la devastación, la desolación), no es un hecho visible para el espectador, sólo podemos verlos a través de la mirada de los personajes, de sus descripciones y referencias particulares, específicamente, a través de la mirada de Clov, que es el único, que realmente puede mirar a través de la ventana, y la imaginación de Hamm, que es hasta cierto punto participa de esa devastación: el afuera que no es tal, es el afuera de la conciencia de los expectantes (público y personajes). “[...]The perception [del

²³⁰ “En una discusión sobre la estructura lingüística de *Godot* la analogía musical es frecuentemente invitada pero aquí prácticamente se nos impone. [Tenemos] la operación de un ‘principio de eco’ esencialmente musical en la obra de teatro: no hay accidentes en *Fin de Partida*. Todo se basa en la analogía y la repetición. El ‘principio de eco’ no sólo da cuenta de la meticulosa construcción mecánica de la obra, sino de todo el andamiaje alrededor del cual se construyó. [...] Concentrarse en la sensación de haber quedado atrás, salvado u olvidado, es una de las fuerzas motrices de la obra.” Lawley, *Ibidem*. Última consulta: 22 de diciembre del 2012. 20:38 hrs.

afuera] of which depends on the state of consciousness of one of the characters. We can 'see' the outside only through Clov, just as he can only see it through his telescope".²³¹ La opacidad de la metáfora sobre "el afuera" en *Fin de Partida*, nos hace suponer que Beckett renuncia deliberadamente a definir qué es "el afuera del conciencia", no sin darnos una pista de que la mente es casi siempre un aparato alienado que no ve lo que es, si no lo que quiere ver.

Aquí vemos una sugerente línea del debate con los planteamientos de G. Berkeley. Si recordamos las ideas generales discutidas en *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, el autor inicia su ensayo con la eliminación del objeto material²³² en la percepción, distingue entre las percepciones de la vista y las percepciones del tacto. Asegura que las percepciones espaciales de la vista son meramente subjetivas, a ellas no responde ningún objeto físico externo. Así es como el mundo material es únicamente revelado por el tacto. Todos los datos de los demás sentidos forman un sistema de signos que está asociado al tacto: en el caso de la percepción visual su objeto sólo existe en la mente, pero igualmente está asociado a las experiencias tangibles. Dice Berkeley: "la relación entre lo visible y el objeto externo no cae dentro de una relación de semejanza, sino dentro de una relación de signo arbitrario a cosa significada".²³³ En varios momentos importantes, la pieza se convierte en una disertación, demostración y/o variación de estas ideas. El "adentro" de la escena podría ser considerado como el adentro de la mente, y todos los objetos externos, los objetos del "afuera" son referidos con meras abstracciones lingüísticas que enuncian algunas experiencias de los personajes pero que no alcanzan a describirnos con exactitud cuál es el fenómeno del "afuera". En este sentido, *Fin de Partida*, es una enorme metáfora del incumplimiento de los signos lingüísticos para dar cuenta de las cosas del mundo.

²³¹ "La percepción [del afuera] dependen del estado de conciencia de cada uno de los personajes. Podemos ver el exterior sólo a través de Clov, tal y como él puede verlo a través de su telescopio". Lawley, *Ibidem*. Última consulta: 23 de diciembre del 2012. 15:05 hrs.

²³² La concepción vigente en la época de Berkeley y que es posible atribuir a Locke refería a que los objetos percibidos tienen dos cualidades, una primaria, que son aquellas que pertenecen al objeto mismo (extensión, figura) y otras, las cualidades secundarias, las que tendremos sólo como existentes en nuestra mente. Ambos tipos de cualidades exigen que haya un sustrato material en las cuales radican. Berkeley, *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, pp. 19-127.

²³³ *Ibidem*, p. 50.

Al inicio de la pieza Clov realiza varios trayectos con paso “rígido y indeciso” de la ventana izquierda a la ventana derecha, con la escalera y sin ella, hacia los cubos de basura, husmea dentro de ellos y hacia la ventana, finalmente va hacia Hamm y termina su secuencia cuando retira de éste la sabana que le cubría parcialmente. La secuencia evoca movimientos de “las piezas del ajedrez”. Vemos que es más importante el punto de llegada (el cual siempre anuncia con pronunciados movimientos de cabeza) que los trayectos. Entre algunos trayectos y acciones emite una “risa breve”, pareciera forzada, clownesca. Finalmente, se dirige hacia la puerta, pero antes de salir se detiene y contempla la escena, dice su primer texto dirigiéndose claramente hacia el público. Clov emite un primer texto sin mayor gestualidad e intención en su decir. Lo primero que hace es decir varias conjugaciones del verbo acabar (*to finish*): “acabó, se acabó, acabará, quizás acabe” (“Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished”) Vemos que hay una degradación en el tiempo verbal referida al final del acontecimiento presente es el there-present o percepción del acontecimiento, pero el comentario de Clov marca una distancia reflexiva es el “here-present” o el acontecimiento-percibiente. También refiere al pasar de los días como la metáfora de la “imposibilidad del montón de granos”, que bien podría sugerir la “Paradoja Sorites o del Montón”²³⁴ atribuida a Eubulides de Mileto y que conocemos por las referencias de Platón, Aristóteles, Séneca y Diógenes; o también puede referir a la imposibilidad de tener un montón de granos en un universo finito, dictada en *Las Aporías de Zenón* que conocemos por el *Parménides* de Platón y las refutaciones en la *Física* de Aristóteles. Encabalgando la primera frase donde se diseña la imposibilidad de “acabar ya” con el pasar de los días, creemos que es más fiel la paradoja del montón que lo que puede referir a Zenón.

Éste primer párrafo podría entenderse como: el pasar del día es inevitable pero esta acumulación de días no constituyen un montón de días, porque todos los días son iguales al anterior, y no se sabe cuándo termina y empieza otro, o porque no se pueden apilar de tal manera que sepamos que “hay un montón de días” y en

²³⁴ Dos granos de trigo no constituyen un montón, ni tampoco tres; así, ¿a partir de cuántos granos podremos hablar de montón?

definitiva, ¿cuántos días hacen un montón de días? Podemos agregar a ésta interpretación una referencia al ensayo *Proust*. Ahí, Beckett dice: “No hay cómo escapar de las horas y los días. Ni de mañana, ni de ayer. No hay cómo escapar del ayer porque el ayer nos ha deformado, o ha sido deformado por nosotros. El modo gramatical no tiene importancia. La deformación se ha producido. El ayer no es un hito del pasado, sino una piedra en el camino recorrido de los años, incorporado irremediabilmente a nosotros, interiorizado, pesado y peligroso”.²³⁵ El pasar de los días no se entiende como un “transcurrir del tiempo”, sino como una deformación de lo que somos, no existe una diferenciación en el tiempo, sólo existe una agonía interminable. Ideas que circundaban desde sus inicios literarios a nuestro escritor irlandés y que adquieren su concreción en la metáfora de *Final de Partida*. Al finalizar su texto Clov se marcha hacia la cocina, un espacio de 3mt. x 3mt. x 3 mt., que le es más cómodo y “hermoso” en la espera del siguiente llamado de Hamm.

El problema de la esclavitud.

Hamm despierta y en medio de un bostezo, dice “Me to play”. La traducción del verbo “to play” al castellano tiene dos posibilidades: jugar y actuar. Si tomamos la primera posibilidad, es el anuncio de su incorporación al final de la partida, en el segundo caso, tendrá que ver con “actuar” su papel dentro de esta rutina, recordemos que día con día estos personajes llevan a cabo las mismas acciones como un hábito. Retomando nuevamente el ensayo *Proust*, encontramos reflexiones en torno al hábito y la memoria, dos atribuciones de tiempo. Para Beckett la vida misma es una sucesión de hábitos. Entiende por hábito las complejas relaciones contractuales que hacen “los innumerables sujetos que constituyen al individuo con los innumerables objetos que le son correlativos”, siendo la manera como se construye el mundo, es decir, la realización objetiva de una proyección de la conciencia individual, misma que tiene lugar cada vez y que se suscita cada día.

²³⁵ Beckett, Samuel, *Proust y otros ensayos*, p. 50.

El hábito es una adaptación automática al medio sin ninguna carga moral. Beckett dice que no se puede hablar de buenos o malos hábitos, es simplemente el mecanismo por el cual el individuo se compromete con su entorno. “El hábito es el lastre que encadena el perro a su vómito”,²³⁶ y como ya se decía en otro momento del planteamiento sobre el hábito en Beckett es lo que deduce de cuando se rompe con el hábito: “son las zonas de peligro en la vida del individuo”, es el momento cuando “el aburrimiento de la vida es remplazado por el sufrimiento del ser”.²³⁷ Este sufrimiento es la libre interacción de todas las facultades del individuo. El hábito paraliza nuestras facultades, por el contrario, el rompimiento con el hábito abre la puerta de la libertad, pero la experiencia de la libertad está acompañada del dolor. Por eso cuando Hamm exclama “Me to play” lo hace en medio del aburrimiento, signo evidente de que para él, este despertar es un hábito que le garantiza ahuyentar el sufrimiento. Cuando Hamm anuncia su introducción a la rutina lo hace directo hacia espectador, como Clov lo había hecho anteriormente. Le toma tiempo decir sus textos, intercala cada tanto un pronunciado bostezo. Se interroga por su propia miseria y la miseria de su Padre, Madre y Perro. Refunfuña y grita: “¡Clov!”, luego hace referencia al hecho de que pareciera que estar soñando con él y con la situación. Por este diálogo y la imagen del espacio escenográfico (pareciera que estamos frente a una enorme calavera donde las dos ventanas del fondo son los ojos hacia afuera y al inicio del drama, cuando Clov corre las cortinas, es un “gran abrir de ojos” hacia el mundo), muchos análisis de este texto se han inclinado por pensar que toda la pieza es una enorme y feroz pesadilla que está ocurriendo en la cabeza de Hamm, y finalmente sólo es un personaje patético y profundamente deprimido.

En este análisis, salvo por esa insinuación, no encontramos mayores elementos que sostengan esa versión, es decir, que estamos dentro de la cabeza de Hamm o de cualquier otro, a nuestro parecer, una situación que sucede en el plano “de realidad” de todos los personajes involucrados, aunque toda la pieza sea una gran metáfora sobre el funcionamiento de la mente. Hamm se auto recrimina

²³⁶ Beckett, *Ibidem*, p. 55.

²³⁷ *Ibidem*, p. 55.

por la situación actual y la necesidad de que todo termine. Pero parece que aún no puede acabar. Sus pronunciados bostezos continúan de tal manera que dice querer volver acostarse. Vuelve a llamar a Clov. Pero éste se resiste a acostarlo nuevamente, afirma haberlo levantado apenas, y levantarlo o acostarlo “le quita el tiempo”, “lo distrae del trabajo que tiene que hacer”. Vemos nuevamente los elementos rutinarios, los hábitos y la ansiedad que provoca la no efectuación de los hábitos, son los espacios de libertad que confrontan con el dolor.

Luego hay un diálogo cotidiano donde Hamm pregunta Clov por su estado, al cual afirma estar “como de costumbre”, también le pregunta por la situación, “Clov está harto desde siempre”. Ante lo que Hamm explica: “entonces no hay ninguna razón para que esto cambie”. Por el tono y el ritmo de este corto diálogo podría deducirse que es una especie de protocolo de cada día, y al ser cumplido, Hamm se da cuenta de que nada cambiara, ni acabará.

En este trozo vemos planteado de manera muy clara la relación de dependencia mutua, así como la condición de amo y esclavo que sostienen estos dos personajes:

Hamm: No te daré nada de comer.

Clov: Entonces moriremos.

Hamm: Te daré lo justo para impedir que te mueras. Siempre padecerás hambre.

Clov: Entonces no moriremos (Pausa) Voy a por la sábana. (Se dirige hacia la puerta)

Hamm: No vale la pena. (Clov se detiene) Cada día te daré una galleta. (Pausa) Galleta y media. (Pausa) ¿Por qué permaneces conmigo?

Clov: ¿Por qué me retienes?

Hamm: No hay nadie más.

Clov: No hay ningún otro empleo.²³⁸

Lo textos que continúan giran en torno a la misma idea sobre la relación entre ellos: esclavo, amo, amor, odio, de cómo uno infringe dolor y daño en el otro (Hamm

²³⁸ Beckett, Samuel, *Teatro Reunido*, p. 214.

sobre Clov), y como el otro no se anima a matarlo ya que él también podría morir de hambre, (Hamm es el único que conoce la combinación de la despensa donde se encuentran los alimentos). Mientras ocurren estos diálogos de uno de los botes de basura aparece la figura de Nagg pidiendo su papilla. Clov lo provee de una galleta que no quiere porque está dura y él ya no tiene dientes para morder. Hamm lo llama, “anciano, atracador, maldito progenitor, fornicador”. Clov por órdenes de Hamm lo hunde nuevamente en el bote. Desaparece.

Tanto Clov como Hamm admiten su condición física limitada: uno para ponerse de pie (Hamm), y otro para sentarse (Clov); lo cual lleva a Hamm a pensar en la naturaleza y sentirse abandonado por ella. Para Clov, la naturaleza ya no existe. Hamm se extraña por esta afirmación, ya que ellos cambian, respiran, envejecen, eso es la naturaleza para él, ese paulatino y evidente deterioro de sus cuerpos es la manifestación más fidedigna que tienen de que “la naturaleza aún existe”. Para Clov todo ello es un pensar retorcido. Por el contrario, para Hamm es un intento hasta donde sea posible de seguir subsistiendo. Hamm insiste en su calmante, Clov insiste en rehuirle. Quiere abandonarlo para dirigirse a la cocina “donde tiene cosas que hacer”, (las cuales no es más que mirar cómo se extingue la luz en la pared). Hamm no permite que se ausente. Dice el texto:

Hamm: La naturaleza nos ha olvidado.

Clov: La naturaleza ya no existe.

Hamm: ¡No existe la naturaleza! ¡Qué exageración!

Clov: En los alrededores.

*Hamm: ¡Pero nosotros respiramos, cambiamos! ¡Se nos cae el pelo, los dientes! Nuestra lozanía! ¡Nuestros ideales!*²³⁹

Hamm pregunta a Clov por unos granos que al parecer ha sembrado esperando que germinen. Por supuesto, estos granos no han germinado y Clov está seguro que nunca lo harán. En este trozo Hamm nos da una pista de en qué momento del día se encuentran:

[...]

Hamm: Este fin de jornada es uno de tantos, ¿verdad, Clov?

²³⁹ *Ibidem*, p. 217.

*Clov: Eso parece.*²⁴⁰

Siendo así, se dan cuenta de que todo está igual, que “algo sigue su camino”. Nagg que ha estado al descubierto todo el tiempo, golpea la tapadera del otro bote, del cual aparecen las manos y luego la cabeza de Nell. Tratan de besarse pero por la distancia y sus dificultades para moverse no lo consiguen. Nell, la Madre es la que hace la pregunta puntual de toda la intriga:

*Nell: ¿Por qué todos los días la misma comedia?*²⁴¹

Como es de esperarse no hay respuesta tácita. A continuación escuchamos varios diálogos entre ellos donde verifican ante los ojos del espectador su deterioro físico: su oído, sus ojos, sus piernas, etc. Todo parece irse perdiendo poco a poco. Nagg le recuerda la ocasión en la que perdieron sus piernas, fue en un accidente de un tándem. Por la manera en que se hablan entre ellos, -con sumo cuidado y preocupación-, así como por la evocación del tándem, bien pudiéramos interpretar que esta pareja a diferencia de la otra (Hamm-Clov), es una pareja donde hay cierta ternura, procuración por el otro, preocupación mutua, amor, otras cosas que irritan abiertamente a Hamm, al grado de que exclama:

*Hamm (con lasitud): Cállense, cállense, me impiden dormir. (Pausa) Hablen más bajo. (Pausa) Si durmieran quizá haría el amor. Caminaría por los bosques. Vería... el cielo, la tierra. Correría. Me perseguirían. Huiría. (Pausa) ¡Naturaleza! (Pausa) Tengo una gota de agua en la cabeza. (Pausa.) Un corazón, un corazón en mi cabeza.*²⁴²

Textos que parecen evocaciones entre recuerdos y creaciones de la imaginación. Por el contrario Nagg y Nell parece divertirse con la situación de Hamm.

*Nell (sin bajar la voz): Nada tan divertido como la desgracia, te doy la razón. Pero... [...] Sí, sí es lo más cómico del mundo. Y nos reíamos, nos reíamos con ganas al principio. Pero siempre es lo mismo. Sí, es como la historia graciosa que nos cuentan con demasiada frecuencia, la encontramos siempre graciosa, pero ya no reímos [...].*²⁴³

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 218.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 219.

²⁴² *Ibidem*, p. 221.

²⁴³ *Ibidem*, p. 221.

Hay dos referencias a parajes naturales, uno es “Las Árdenas” ²⁴⁴ y el otro es el “Lago de Como”, ²⁴⁵ lugares que sirven como una especie de inspiración literaria para nuestro autor. El ejercicio de evocación de lugares naturales es más o menos recurrente a lo largo de la pieza, y siempre las referencias a lugares naturales o a los efectos de la naturaleza son siempre como proveedora de vida en abundancia. Imágenes y lugares evocados que contrastan radicalmente con la actualidad del lugar donde los personajes se encuentran: un espacio cerrado, árido, oscuro, fúnebre; lugar apocalíptico en contraste con la imagen paradisiaca de los lugares referidos. Sin embargo no dejan de ser referencias contradictorias en sí mismas, ya que particularmente “Las Ardenas” es la región por donde las tropas alemanas lograron filtrar la defensa francesa y cruzar hacia el territorio francés, específicamente por Sedan, ciudad de éste departamento. Imposible dejar pasar la notable referencia hacia elementos que resultan importantes la vida del autor.

Nagg está evocando uno de estos lugares naturales al tiempo que recuerda una historia que le contaba a Nell y la hacía reír hasta la lagrimas. Los dos recuerdan esa época con felicidad, época en que recién se habían casado. Nagg

²⁴⁴ La región de Ardenas (en sus idiomas originales *Ardennes*) es una región de bosques extensos y colinas, en los países de Bélgica, Luxemburgo y una parte de Francia, correspondiente al departamento de Ardenas, en la región de Champaña-Ardenas. El nombre procede probablemente del vocablo celta «Ar Duen», que significa «La Negra», relacionado con diferentes selvas negras o montañas negras de la toponimia. Buena parte de las Ardenas está cubierta por vegetación forestal y colinas que alcanzan entre los 300 y 500 metros, y casi los 650 en la zona de Hautes Fagnes, en el noreste de Bélgica, siendo el punto más alto la Signal de Botrange, de 694 metros, situada en la provincia de Lieja. Abundan los valles circundados por ondulados ríos, siendo el más importante el ubicado en Mosa. Las principales ciudades de la región, Lieja y Namur, se encuentran ambas en dicho valle. Las Ardenas son una región escasamente poblada y las poblaciones están separadas por grandes bosques. La montaña Eifel en Alemania forma también parte de la región y presenta la misma formación geológica, aunque tradicionalmente no se la ha considerado parte de ella por encontrarse en otro país, no habiendo por lo tanto correspondencia entre la geografía física y la política.

²⁴⁵ El lago de Como (en italiano: *lago di Como*) es un lago situado en la región de Lombardía, en Italia, más específicamente en las provincias de Como y Lecco. Está situado a 199 metros de altitud sobre el nivel del mar y tiene una superficie de 146 km². Con sus 416 metros de profundidad (en la presa de Argegno) es uno de los lagos más profundos de Europa. Es el tercer lago más grande Italia, después del lago de Garda (1º) y el lago Maggiore. Tiene forma de una "Y" invertida. El lago está compuesto por tres brazos, al Oeste, el de Como, al Este el de Lecco y al norte el brazo de Cóllico. El lago también es llamado a veces Lago de Lario, su nombre en latín. Los brazos de Lecco y Como delimitan dos lados del Triángulo Lariano. A su vez, el brazo de Como está dividido en tres partes: la primera es la que parte de Como ciudad y llega a los pueblos de Moltrasio y Torno, de donde nace el segundo "bracito" para ir a parar a Laglio. Por último el tercero llega a Balbianello, donde se encuentra la localidad de Bellagio. Justo en este último pequeño brazo se encuentra la Isla Comacina, la única del lago en la que se han encontrado restos romanos. Subiendo por la ribera occidental del brazo de Colico, se encuentra el pueblo de Dongio, donde la Resistencia italiana capturó a Benito Mussolini en 1945; no lejos de allí está también la localidad donde fue ejecutado, Giulino di Mezzegra.

sigue repitiendo la historia, todavía le causa gracia a Nell, pero no tanto como en aquellos días en los que todo era “tan blanco. Tan limpio”. La historia que cuenta da muestra de la visión irónica del conjunto en relación al mundo y su origen:

Nagg.- Escúchala otra vez (Voz de narrador) Un inglés... (Pone casa de inglés, recobra su expresión habitual) que necesitaba urgentemente un pantalón a rayas para las fiestas de Año Nuevo va a un sastre, éste le toma las medidas (Voz del sastre) “Listo. Vuelva dentro de cuatro días, estará terminado”. Bien. Cuatro días después. (Voz del sastre) “Sorry, vuelva dentro de ocho días, los fondillos me salieron mal”. Bien, resulta difícil hacer bien los fondillos. Ocho días después. (Voz de sastre) “Estoy desolado, desgracié las entrepiernas”. Bien, de acuerdo, las entrepiernas, es un trabajo delicado. Diez días después. (Voz de sastre) “Lo lamento, vuelva dentro de quince días, estropeé la bragueta. Bien, la verdad es que hacer una buena bragueta es un trabajo muy comprometido. (Pausa. Voz normal) La cuento mal. (Pausa. Apenado) Cada vez la cuento peor. (Pausa. Voz de narrador) En fin, resumiendo, entre una cosa y otra, llegé Pascua y echó a perder los ojales. (Rostro voz de cliente) “¡Goddman Sir, no, realmente, eso es indecente!” Dios hizo el mundo en seis días, me comprende, en seis días. ¡Sí señor, sí, el MUNDO! ¡Y usted no tiene narices para hacerme un pantalón en tres meses! (Voz de sastre, escandalizado) “¡Pero, señor! ¡Señor! Mire (gesto despreciativo, con asco) el mundo... (Pausa)... y mire... (Gesto apasionado, con orgullo) ¡Mi PANTALÓN! Pausa. Mira a Nell que ha permanecido quieta, con la mirada vaga, comienza a reír aguda y forzadamente, se corta, inclina la cabeza hacia Nell, ríe de nuevo.²⁴⁶

Hay que señalar que al igual que las evocaciones de parajes naturales que nos remiten a otro momento de la historia de los personajes, a largo de la obra veremos diferentes narraciones cortas, relatadas por los propios personajes a veces a manera de recuerdos, a veces surgidas de la imaginación; todas y cada una, dan

²⁴⁶ Beckett, Samuel; *Fin de Partida*, p.37.

cuenta de la opinión que tienen del mundo y de su experiencia en coincidencia con las opiniones del autor. Estas historias, las risas forzadas y estridentes de Nell hacen enfurecer a Hamm que nuevamente les pide que se callen y dejen de hablar entre ellos.

*Hamm: [...] Pero ¿de qué pueden hablar? ¿De qué pueden hablar todavía? (Frenético) ¡Mi reino por un basurero! (Toca el silbato. Entra Clov.) ¡Llévate esa basura! ¡Échala al mar!*²⁴⁷

Es evidente la referencia a la pieza *Ricardo III* de Shakespeare, tanto así, que no podemos estar seguros que el autor haga esta cita por la obra misma, como por el hecho de que es un dicho clásico en un acto de desesperación sin remedio. Tal parece que hay una doble ironía aquí y que innegablemente Beckett tiene Shakespeare en la cabeza mientras escribe esta pieza. Todo este largo pasaje que hemos citado aquí, tiene como objeto señalar un punto que ya se había insinuado anteriormente. En *Fin de Partida* el motor que empuja la acción escénica, es precisamente la nostalgia por un mundo perdido u olvidado de otros sentimientos - acaso mejores y reconfortantes- como el amor, como la felicidad, ese mundo enunciado a través de parajes naturales. Justamente ésta tensión entre la devastación del presente y la fertilidad del pasado atraviesa toda la pieza, convirtiéndola en una obra trágica e irresoluble: ese pasado se ha perdido sin remedio.

La furia de Hamm va disminuyendo poco a poco. Insiste nuevamente en su calmante. Pero Clov se lo vuelve a negar. Asegura que no puede darle el calmante tan recientemente después del estimulante. Con este diálogo Hamm nos da una nueva pista de cómo se distribuyen las acciones en sus días y de ésta manera determinar en qué preciso momento del día nos encontramos; muy al estilo beckettiano, éstas insinuaciones son nuevamente ofuscadas por un “tal vez” y nuevamente nos vemos envueltos en la ininteligibilidad:

*Hamm: Por la mañana nos estimulan y por la noche nos adormecen. A menos que sea al revés. (Pausa.) [...]*²⁴⁸

²⁴⁷ Beckett, *Teatro Reunido*, p. 223.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 224.

En este trazo vemos una larga secuencia donde Hamm hace que Clov empuje su silla de ruedas y lo lleve por todo la habitación, de derecha a izquierda, del fondo al centro, rozando las paredes, andando más rápido, más despacio, deteniéndose, etc. siempre quejándose, siempre exigiendo excentricidades que Clov acata sin protestar pero con evidente desagrado. Al final sólo se escucha:

*Clov: Si pudiera matarlo moriría satisfecho.*²⁴⁹

Como vemos el conflicto de este personaje sigue siendo la imposibilidad liberarse de Hamm y el tormento al que está sometido siendo su hijo-criado-esclavo. Vemos que para representar esta relación delirante el autor echa mano del gag clownesco, mostrando un carácter ridículo de la relación. El asunto principal del apartado se desencadena a partir de que Hamm pregunta por el tiempo, y la apatía de Clov al responder casi en automático: “Como siempre”. Hamm no se da por satisfecho y le dice que vaya a verificarlo y con el catalejo. Clov, después de varios intentos donde busca el catalejo, regresa, olvida el catalejo, regresa por él, sube las escaleras, olvida el catalejo, baja de las escaleras, busca el catalejo, lo deja caer, vuelve a subir, vuelve a bajar, finalmente logra mirar por el catalejo pero apuntando hacia el público. Inesperadamente el personaje reconoce al público y lo descubre como “una multitud delirante”. El rompimiento de la cuarta pared, es decir, la interacción directa con el público o la inclusión del espectador a la acción dramática es un recurso técnico representativo del teatro de ruptura que intenta transgredir el realismo escénico; los principales inauguradores son el incipiente teatro Dadaísta y Expresionista de principios del Siglo XX, que a su vez lo tomaron del teatro popular, las técnicas circenses, entre otros. La transgresión de la convención escénica para interactuar con el espectador, fue un recurso utilizado por los artistas teatrales posteriores a la llamada Vanguardia Artística, p.e. el Teatro Brechtiano, el performance y el happening como la intención de enfatizar “la teatralidad” del acontecimiento y revelar en cierto nivel los mecanismos de la representación con el objeto de que el espectador tuviera siempre presente que esto que veía era teatro, falseamiento, ficción.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 226.

La sutileza como es utilizado el rompimiento de la cuarta pared en esta pieza es insólitamente innovador. En *Final de Partida*, con el apenas insinuado rompimiento de la convención, el autor, a través de sus personajes, no está intentando desvelar el mecanismo teatral, sino que, en una suerte de inversión, esa multitud expectante es calificada como una multitud delirante, al calificarla de esa manera es incluida en el drama, como otro elemento más del paisaje y la narrativa del propio drama; y es sutil por su enunciación:

Clov: [...] “Veo... una multitud delirante (Pausa) Vaya, como largavistas es un buen largavistas. (Baja el catalejo, se vuelve hacia Hamm.)¿Qué? ¿Nos reímos?

Hamm: (tras reflexionar) Yo no.²⁵⁰

Hace aparecer -en el sentido de que le otorga sentido dentro del mundo dramático- participar del drama -porque esa multitud tiene un carácter, es delirante como lo son el resto de los personajes del drama- y regresar a su lugar de espectador -no hace nada más con “esa multitud” en lo subsecuente- Clov sigue inspeccionando el paisaje, ahora hacia el exterior del espacio escenográfico a través de la ventana. Mira hacia el mar, busca gaviotas, busca las olas, busca el horizonte, no hay nada: “todo está gris” y ese gris es como un “negro claro”. Clov asegura que todo el universo está en “negro claro”.

El problema de la comunicación: “¿Estamos a punto de significar algo?”

Como en la ocasión anterior, donde Nell se preguntaba por “esta comedia de cada día”, Clov se pregunta por qué la repetición de la comedia cada día. Las respuestas de Hamm son indeterminadas. Los dos saben que entre la costumbre y el movimiento inevitable del acontecimiento, todo sigue igual. Algunos de los textos nos recuerdan que sí bien no estamos en la cabeza de Hamm, si estamos en la cabeza de Beckett y no solamente en los términos obvios de la frase, sino en la estética y el arte del escritor. Hamm saliendo de una angustia dice:

Hamm: ¡Clov!

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 227.

Clov: (irritado) ¿Qué ocurre?

Hamm: ¿No estamos a punto de... de... significar algo?

Clov: ¿Significar? ¡Significar, nosotros! (Risa breve) ¡Ésta sí que es buena!

Hamm: Me pregunto. (Pausa) ¿Una inteligencia, que hubiera regresado a la tierra, no se sentiría tentada a formarse ideas a fuerza de observarnos? (Imitando la voz de la inteligencia) ¡Ah, bueno, ya comprendo, sí, veo lo que hacen! (Clov se sobresalta, deja el catalejo y empieza a rascarse el bajo vientre con las manos. Voz normal.) E incluso sin ir tan lejos, nosotros mismos.... (emocionado)... nosotros mismos... por momentos (Vehemente) ¡Y pensar que todo esto quizás habrá servido de algo!²⁵¹

Un pasaje delirante, y por lo mismo seductor, donde Beckett induce a sus personajes y a su espectador a reflexionar en una posible metateatralidad: el personaje en una suerte de disgregación de su conciencia, se autoobserva y recrea la posibilidad de que toda la situación (incluyendo a la multitud delirante) sea observada por otros, y además que ante esta imagen ese “otro observador”, aprenda algo, y sólo entonces, la anomalía de la situación habrá valido la pena; esto habla de la tarea que puede hacer el propio espectador frente a la escena, hay aquí una suerte de inducción hacia la función del arte. El autor está indagando muchas cosas en estas cortas líneas, creemos que principalmente está pensando en la posibilidad de que efectivamente el arte tenga por objeto retratar la realidad y por efecto de esto, la autocomprensión del ser humano. Como siempre, es sólo un “tal vez”, ¿quién podría significar algo? y ¿quién podrá comprender el significado de ese algo? No hay que dejar de lado que para Beckett la comunicación de significados es un proyecto fracasado. A continuación, Beckett nuevamente despliega un manto de ironía ante la proximidad de una certeza: en lo que Hamm fantasea con todas estas posibilidades, Clov siente tener una pulga, concretamente, una ladilla. Ésta debe ser

²⁵¹ *Ibidem*, p. 228.

exterminada inmediatamente, se corre el peligro de que “¡a partir de eso la humanidad podría reconstruirse!”²⁵² Finalmente la pulga es exterminada.

El problema de la esperanza: “Vayamos hacia el sur.” ¿Hacia la luz?

El siguiente apartado es una mezcla de palabras esperanzadoras y anhelantes con palabras melancólicas y sentenciosas. Hamm insiste en buscar la manera de dar un giro radical a la situación, (busca algún cambio en el paisaje, la aparición de un extraño, la muerte de él mismo o de Clov, el final irremediable, el calmante, el estimulante, etc.), nada de eso llega para él o para la situación. Aquí, una vez más invoca “otras posibilidades”, esta vez arguye la idea de ir al sur en una balsa por el mar hasta donde la corriente los lleve, en busca de “otros mamíferos”. Por supuesto Clov se opone terminantemente, para él estas necesidades son solamente desdichas. Pero Hamm no renuncia a su intento, solamente el miedo a los peligros del viaje (tiburones, por ejemplo), lo hacen desviar su atención. Tanta limitación, tanta ausencia de vitalidad hace a Hamm pensar en su propia oscuridad, en su propia vacuidad, en su propia soledad, en su propia inmovilidad. Un destino que augura para Clov, más cruel y más triste. Sin importar cómo, tarde que temprano Clov un día se detendrá y estará atrapado en “la infinitud del vacío”.

*Hamm: [...] La infinitud del vacío te rodeará, y serán como una piedrecita en medio de la estepa. (Pausa) Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a nadie, porque tú no habrás tenido piedad de nadie y ya no habrá nadie de quien tener piedad.*²⁵³

Nuevamente vemos la relación de dependencia entre ambos, la triste decepción de no poder desintegrarse como amo-esclavo, como padre-hijo, la condena de no poder acabar uno con el otro. En una suerte de homofonía lingüística entre el nombre del personaje, Hamm y la palabra hogar en inglés, “home”, el autor juega con los roles de los personajes y sus correlativos objetos, entre sus atribuciones dentro de esta relación y su función en el mundo exterior.

²⁵² *Ibidem*, p. 229.

²⁵³ *Ibidem*, p. 231.

Hamm: [...] Soy yo quien te ha hecho de padre.

Clov: Si. (Le mira fijamente.) Eres tú quien ha hecho de eso.

Hamm: Mi casa te ha servido de home.

Clov: Si. (Larga mirada a su alrededor.) Esto me ha servido de eso.

Hamm (orgulloso): Sin mí (se señala), no hay padre. Sin Hamm (señala a su alrededor), no hay home.²⁵⁴

También hay aquí un sesgo, que se acentuará más adelante, de la división cartesiana del sujeto, entre cuerpo y mente, donde el cuerpo es Clov, y la mente es Hamm; dice el propio Clov: “nunca he pensado en nada”, lo suyo son las labores manuales, el trabajo; por el contrario Hamm no hace más que pensar, imaginar, indagar, proyectar, discutir, debatir, hasta escribir en su mente. Los siguientes diálogos continúan igual, acentuando cuáles son las asignaciones de cada uno en “esta vida”, no sin dejarnos ver la inconformidad de los personajes.

Es importante mencionar otro giño cómico en el texto dramático: hay un reducido pasaje con un perro negro de felpa que Clov está confeccionando para Hamm. La escena tiene pretensiones cómicas, es una escena bufonesca con un perro donde es evidente la evocación del bufón medieval, posteriormente, el arlequín de la comedia del arte italiana que a su vez se incorpora al teatro moderno como el clown, el artista circense, el payaso y es introducido en *Fin de Partida*, más aún que en *Esperando a Godot*, como algunos críticos ya habían señalado. Como en el caso anterior a cierta sinfonía entre la palabra “Clown” y el nombre “Clov” que inmediatamente nos obliga a identificar a éste personaje con la personalidad de aquel. Así mismo, la escena es muy parecida algunas secuencias cómicas de las piezas shakesperianas. Seguimos viendo que aparecen los “comentarios” a la obra de Shakespeare y la intención humorística que no puede evitar el estilo beckettiano: una risa irónica, displicente y última.

La escena sigue moviéndose y Hamm pregunta por la “Señora Pegg (Mother Pegg’s)” y la permanencia de “luz en su casa”. No sabemos bien a bien a qué refiere, pero se sobre entiende que la Señora Pegg era una especie de residente vecina que ya falleció desde hace tiempo, de acuerdo a lo que nos deja entrever las

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 232.

escuetas respuestas de Clov. No hay luz en ningún lado, nadie sobrevive, todos han muerto, y en este caso, muy probablemente nadie enterró a la Señora Pegg. Con este recuerdo, Hamm evoca el tiempo pasado donde la Señora Pegg, incluso él, eran bellos. Clov más extremo, afirma que “[...] Es raro que no se haya sido hermoso... en otro tiempo”. Sirva este detalle para retomar la idea de la tensión dramática de la pieza proviene principalmente de la nostalgia y delirio constante de los personajes por un “otro tiempo” más hermoso y con más sentido, que se ha perdido irremediamente, ya sea por extravío o por inexistencia, es aquí donde más claro se expone la inercia de esta tensión.

Habría que tener cuidado con pensar, erróneamente, que el tiempo en la acción dramática de *Fin de Partida* se organiza cronológicamente, inclusive, ordenadamente, cuando los personajes expresan “otro tiempo”, no remite a un tiempo que transcurrió y ahora sólo queda en la memoria. Es un tiempo mejor que se añora, que se imagina, hasta podría estar en el futuro, es decir, en lo que está por venir. Por lo menos de Clov lo sabemos de cierto. Para cuando él llegó a la casa de Hamm como esclavo e hijo adoptado, la circunstancia actual ya era tal, así que, por lo menos, para él, nunca ha existido un “otro tiempo” hermoso de hecho. No así el caso de Hamm, como se mencionaba anteriormente, él si tiene en su memoria recuerdo de ese “otro tiempo” donde la Señora Pegg era hermosa. Pero para entender mejor el comportamiento del tiempo en la conciencia de estos personajes basten las propias palabras de la pieza:

Hamm: Ve a por la aceitera.

Clov: ¿Para qué?

Hamm: Para engrasar las ruedecillas.

Clov: Las engrasé ayer.

Hamm: ¡Ayer! ¡Qué quiere decir ayer!

Clov (violentamente): Quiere decir hace un jodido instante. Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada, enséñame otras. O deja que me calle.²⁵⁵

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 235.

Imposible evitar observar en el fragmento citado que además de la minusvalía del tiempo cronológico entre estos personajes, el vaciamiento de los significados y las palabras como un efecto del vaciamiento de las coordenadas en la realidad. Las únicas coordenadas que tiene los personajes (por lo tanto, los espectadores/lectores) para atribuir cambio o traslación en las cosas es el juego con la luz. Parece que el elemento luz-oscuridad resulta vital para deducir la presencia o ausencia de algo externo y de un “caminar de la situación”. La luz, o digamos “lo iluminado” es equivalente a presencia de vida, de movimiento, fertilidad, mejores sentimientos; por el contrario, la oscuridad es la sordidez, lo árido, el vacío, el sin sentido, la muerte. Por ejemplo, en el caso de la Señora Pegg la luz se ha extinguido, sólo queda la oscuridad lo cual supone su muerte; la tarea principal de Clov en la cocina es observar “cómo se extingue la luz en su pared”, y en varias ocasiones se afirma que en cualquier momento Clov no seguirá más; Hamm vive en la penumbra completa; afuera sólo existe la oscuridad, es decir, sólo existe la nada; adentro, lo que se tienen es un negro claro o un indeterminado gris, es este lugar del “impass” entre el lugar iluminado y el lugar en tinieblas, entre la vida y la muerte, una penumbra entre un “detenerse” y un “seguir adelante”. Con lo anterior se demuestra que la luz o la ausencia de ella son coordenadas que suponen el tiempo –no tiempo.

“Hamm y Clov [...]the only experience they have ever had, into the white of day-light, rightness, richness, fertility and life, and the black of night, darkness, ruin, aridity and devastation. In doing this, they are both locating themselves in a particular pattern (the darkness, or the near-darkness) and creating a mythology for themselves of an idealized past, a past which is now ‘extinguished’ and which they missed. Their fictive dualism enables them to think temporally in an apparently non-temporal universe and to conceive of richness in the midst of a wasteland. This simple mental system is crucial to the continuance of the Endgame.²⁵⁶ La única

²⁵⁶ “Hamm y Clov [...] la única experiencia que han tenido es, en el blanco de la luz del día, la rectitud, la riqueza, la fertilidad y la vida, y en el negro de la noche, la oscuridad, la ruina, la aridez y la devastación. Al hacer esto, ellos mismos están localizando un patrón particular, -la oscuridad o la penumbra- y creando una mitología para sí mismos y para un pasado idealizado, un pasado que ahora está extinto y que perdieron. Su dualismo ficticio les permite pensar temporalmente en un aparentemente no- temporal universo y concebir la

certeza que tenemos es el “abismo” que se interpone entre el pasado y el presente. Así es como las evocaciones a los parajes naturales y su contraste con las imágenes del holocausto, no son simples metáforas o recursos lingüísticos poéticos, sino son el sistema por el cual podemos explicar el gris intemporal del presente, el presente “después del tiempo de la desolación y la devastación”.²⁵⁷

Así como se construye un “otro tiempo” -Paul Lawley, dice, “un tiempo pasado”- de manera mítica, asociado más bien a la experiencia que tiene con la luminosidad y la oscuridad, los paisajes “vivificantes” (bosques, lagos, ríos, montañas) que evocan los personajes en varios episodios se contraponen con la “desertización” -si cabe el término, porque afuera lo único que existe es un enorme mar en total quietud-, donde el páramo, la desolación, también son una construcción mítica que no sea sabe de hecho sí existe, es mera posibilidad, existió, la conocieron, etc., todo eso es mitología, -P. Lawley propone el neologismo “mitopoética”- esta operación lingüística que permite visualizar un movimiento que va de la construcción de un “tiempo –anterior” de luminosidad y vida, a un “tiempo-de ahora”, que es el fluir de este gris, de esta penumbra que no termina de oscurecerse ni de aclararse hacia un “tiempo-posterior”, que será el holocausto definitivo, la oscuridad absoluta.

Esta sería el fluir temporal de *Fin de Partida*: operación de una “mitopoética” que está por encima de los acontecimientos temporales cronológicos y que explica lingüísticamente la experiencia sensible de los personajes, y como el mismo P. Lawley nos dice, su función es la mitificar, es decir, es un esfuerzo intelectual por tener control del tiempo y sobrevivir en un mundo con cambios de sentidos incesantes. Para esto, existe un campo semántico dual, como lo son los propios personajes; es decir pares de palabras que explican categóricamente el “estado de cosas”: oscuridad/luz, negro/blanco, ayer/hoy, extinguido/encendido, de pie/sentado, movimiento/quietud, mañana/tarde, dormir/despertar, vivir/morir, naturaleza/no-naturaleza, irse/quedarse.

riqueza en medio de un páramo. Este sistema mental simple es crucial para la continuidad de *Fin de Partida*. Lawley, *Ibidem*. Última consulta, 24 de diciembre, 14:05 hrs.

²⁵⁷ Lawley, *Ibidem*. 24 de diciembre, 16:13 hrs.

Lo más interesante de este juego de dicotomías lingüísticas que esgrimen en uno y otro momento los personajes, que representan a los personajes mismos, es el de presentar una enorme metáfora, (que alcanza a los lectores/espectadores), para todo argumento existe un contra-argumento, para todo estado de cosas existe su antípoda, y finalmente esta contraposición anula lo uno y lo otro, obligándonos a vivir en el “impass”, en la penumbra, el fluir del gris, ¿qué hacer entretanto?, sobrevivir. Por lo tanto, *Fin de Partida* no es una reflexión sobre el fin del mundo o sobre la condición humana en el pos-apocalipsis (o si, por implicación), es una reflexión sobre el qué hacer mientras esto termina. Una reflexión de cómo conservar una percepción des-alienada, cómo crear mundos y posibilidades dentro de un mundo terminal. “Endgame, [...] is concerned not just with a terminal world but with the survival of the perceiving and creating self within a terminal world—a more subtle and complex matter altogether”²⁵⁸. Razón por la cual, lo planteamos como un problema de la espera como una esperanza: en el drama se sobreentiende que *algo* ocurrirá y los personajes lograrán “lo que desean”.

Puesta en escena y puesta en abismo.

Continuando con la línea narrativa textual de la obra después de todo el pasaje del perro y de la “insensatez de las palabras” de Clov, Hamm cuenta la historia de un “pintor loco”. Pasaje que ha servido para imprimir las más variadas ideas sobre *Fin de Partida*, veamos por qué; el texto dice:

Hamm: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al manicomio. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (Pausa) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Horrorizado. Sólo había

²⁵⁸ “A *Final de Partida* le preocupa no sólo un mundo terminal, sino la supervivencia de la propia percepción y la creación dentro de un mundo terminal, una materia más sutil y compleja en su conjunto”. Lawley, *Ibidem*, Última consulta, 28 de diciembre, 14:05 hrs.

visto cenizas. (Pausa). Sólo él se había salvado (Pausa) Olvidado. (Pausa) Parece que el caso no es... no era tan... tan insólito.

Clov: ¿Un loco? ¿Cuándo?

Hamm: Oh, hace mucho, mucho. Todavía no habías nacido.

*Clov: ¡Qué tiempos aquellos!*²⁵⁹

A partir de textos como estos, Lawley ha derivado su interpretación de un tiempo-pasado perdido por olvido o por salvación, y su propuesta donde se genera la tensión, entre es “otro-tiempo” mejor y “el tiempo-ahora” visiblemente peor. En nuestro análisis no hay tiempo pasado, presente o futuro en la obra, sólo adquisiciones diferentes del tiempo y los acontecimientos que se suscitan, evocan, imaginan en “esos tiempos”. Y sobre todo con la frase “parece que el caso no es... no era tan... tan insólito”, se abren puntos suspensivos que nos hacen pensar que posiblemente Hamm toma conciencia de la semejanza de su propia situación y de la situación de su “Pintor Loco”. Asimismo en el diálogo vemos la insistencia en discutir la creación y la percepción como objetos de crítica difíciles de diferenciar entre sí: la historia es de un “pintor” que apreciaba y pintaba el fin del mundo. Estando ahí las velas de los pescadores, los campos de trigo, toda la belleza, el “sólo percibió” cenizas, y lloraba por ello. El énfasis de estos tópicos atraviesa en varias ocasiones la pieza, casi siempre con el mismo significado, ¿qué es un bien percibir?, ¿qué es posible crear?, sobre todo si nuestra experiencia en el mundo es incierta, movediza, trepidante, falsearía, como diría Lawley, alienada. ¿Vemos “afuera” las tristezas de “adentro”?, ¿cómo crear con una herramienta inevitablemente perdida? “La percepción”.

El diálogo se prolonga sobre “lo terrible de lo que hay”. Hamm nos sorprende con su expresión cargada de cierta “experiencia agotada”, en otras palabras, en este momento habla un personaje que va minimizando poco a poco “lo terrible” para dar lugar a “lasitud de la costumbre” y así nos hace ver que “es un día como otro cualquiera”. Lasitud de la costumbre que ante nuestros ojos expectantes se vuelve doblemente más terrible. Y ante lo cotidiano de la mortandad, los personajes toman provisiones prácticas, en una actitud descomprometida, cómica, casi burocrática.

²⁵⁹ Beckett, *Ob. Cit.*, p. 235.

“¿Cómo saber si Clov finalmente se marchó o solamente murió en la cocina?” Para eso, inventan una fórmula, un mecanismo, que avise que todo acabó, ¿cuál es ese mecanismo? Hacer sonar el despertador. No podemos dejar de ver la metáfora. ¿Es un sueño? Algunos críticos se han inclinado seriamente por esta posibilidad. Nos parece más seductor pensar, y reconsiderando la idea de “la anomalía de nuestra percepción” como el gran mensaje de la pieza, -si es que se puede hablar en estos términos en una pieza beckettiana-, y que sólo así, la inteligencia observante de la que se hablaba en un principio podría por fin despertar de su sueño para ver el estado de cosas que hay.

Después de toda la secuencia del despertador ocurre una de las partes medulares en la jornada diaria de los personajes. A pesar de los poquísimos elementos que nos proporciona la escena, no es complicado deducir que cada día está destinado a una cosa solamente: a que “Hamm termine su historia”. Una historia que va narrando en voz alta y para la cual pide audiencia, sobornando (con un dulce) a su progenitor. Tal parece que la narración se rehace cada vez y por la manera en cómo la comienza a contar se sobreentiende que ha venido desarrollando detalles que retoma y otros que olvida. Decimos que es un elemento medular porque esta narración parece ser el acontecimiento que posibilita el movimiento o la distinción entre los días, ya que, del añadido de nuevos elementos y la culminación en la historia de Hamm podremos deducir que el juego finalmente acabará: “[la pieza dramática] nos muestra los grados de representación, ya que se desarrolla en el escenario y en segundo en la historia que nos cuenta Hamm, la cual podemos sospechar, es una puesta en abismo²⁶⁰ del grado mayor de la representación”.²⁶¹

La historia es aparentemente simple: “Un hombre se acerca a la “casa de Hamm” para mendigar por un poco de pan para su hijo que ha dejado lejos de ahí, supuestamente dormido, le ha tomado “medio día a caballo” llegar desde su “agujero” hasta la casa de Hamm, por lo que es probable que para ese entonces el

²⁶⁰ Una “mise en abîme” o puesta en abismo, es cuando se representa una estructura menor (en segundo grado), que reproduce el mismo acontecimiento o la misma imagen que encontramos en una mayor (en primer grado) que la contiene”. Nota al pie No. 4 en Margarit, Lucas, *Samuel Beckett. Las Huellas en el Vacío*, p. 39.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 38.

pequeño ya haya muerto de hombre. No estando seguro de ello, “mendiga” pan para el niño, de cualquier manera; Hamm se lo niega ya que no lo tiene, -“el pan no lo digiere bien”-, entonces el hombre le pide trigo; Hamm tiene trigo en sus graneros, pero antes de acceder a darle trigo al hombre, reflexiona: si le da el trigo, el hombre prepara “una sopa nutritiva” con él, el niño se recupera, “recobra su color”, quizás... Viene una pausa, después una irritación de Hamm. Mejor le ofrece al hombre “que entré a trabajar a sus servicios”, este hombre le ha conmovido, además, Hamm nos dice que en ese entonces, él suponía que no le quedaba mucho tiempo de vida, el hombre ruega para que también reciba a su hijo, si es que aún vive...”,²⁶² aquí interrumpe su historia.

Hagamos algunas precisiones, ya que, aunque la anécdota es más o menos esta, a lo largo de la narración, Hamm va cambiando escenarios y tiempos: Al inicio de la narración Hamm dice que se encontraba plácidamente fumando su pipa, “aspiraba algunas bocanadas”, cuando el hombre “se acercó lentamente, arrastrándose sobre el vientre”, en este inicio dice que ese día hacía un “frío extraordinariamente intenso, el termómetro marcaba cero”, pero como en ese entonces (en un primero momento) se encontraban en “vísperas de navidad no tenía nada de extraordinario”; más adelante, cuando vuelve a retomar la línea de su narración, Hamm dice, “lo recuerdo, lucía un sol verdaderamente espléndido, el heliómetro marcaba cincuenta”; aquí es donde nos informa, que el hombre ha tomado “un buen medio día a caballo” llegar hasta la casa de Hamm. El hombre proviene de un lugar llamado “Kov”, que se ubica “al otro lado del estrecho”, donde no sobrevive nadie, salvo él y su hijo; nuevamente hace un esfuerzo por recuperar “su narración” y ahora afirma que, “soplaba un viento cortante, el anemómetro marcaba cien”.

Más adelante vuelve a cambiar el estado del tiempo del suceso, “aquel día, lo recuerdo, el tiempo era excesivamente seco, el hidrómetro marcaba cero”. Y justo entre la irritación que le causa “el ruego por el trigo” y su reflexión sobre si otorgarlo o no, Hamm le pregunta cuánto tiempo había empleado para llegar hasta él, ahora afirma que fueron “tres días enteros”, contrariamente de lo que se nos informaba al

²⁶² Beckett, *Ob. Cit.* pp. 238-240.

principio de que sólo le había tomado al Hombre “medio día a caballo”, llegar hasta allí. La narración de Hamm se detiene justo en el momento donde está por decidirse en si acepta al niño o no. Sentencia que la historia está próxima a llegar a su fin, a menos, que se incorporen “otros personajes”, pero, cumpliendo con la pauta beckettiana de todo dejarlo en el “tal vez”, el mismo Hamm se pregunta: “Falta poco para terminar esta historia. (Pausa) A no ser que introduzca otros personajes. (Pausa) Pero ¿dónde encontrarlos? (Pausa) ¿Y bien? (Pausa) ¿Dónde buscarlos? [...]”.²⁶³ Lo fascinante es que el suspenso generado por el “tal vez, tal vez no” hacia al final de la narración, también es el suspenso de la escena que vemos, suspenso que abre posibilidades y a la vez cierra algunas certezas. Si finalmente recibió al hombre de Kov y a su hijo, ¿acaso Clov ese hombre de Kov o el pequeño niño? Por otro lado, es un recurso recurrente de la dramaturgia de Beckett instalar varias líneas narrativas en un mismo espacio de representación (es decir, en el espacio-tiempo que toma leer/ver la obra de principio a fin) El ejemplo más claro de esto, es precisamente, las narraciones dentro de la representación que vemos en *Fin de Partida*, aunque también es posible señalar este recurso en las otras piezas, en *Los Días Felices*, Winnie cuenta un sin fin de historias que se corresponden con el acontecimiento de la representación pero en segundo grado; en *La Última Cinta de Krapp*, prácticamente toda la pieza es la narración de la voz de Krapp joven en las cintas magnetofónicas y las reacciones del Krapp viejo que escucha las grabaciones.

Continuando con la línea narrativa, posterior al momento de reflexión de “dónde encontrarán a los otros personajes”, Hamm convoca a todos a “rogar a Dios”, ¿para qué haga aparecer otros personajes y/o los lleve al final de la historia? Por supuesto, la escena tiene un tono sórdido, que no invita más que pensar nuevamente en la parodia.

Hamm: [...] Roguemos a Dios.

Clov: ¿Otra vez?

Nagg: ¡Mi dulce!

Hamm: ¡Primero Dios! (Pausa) ¿Están listos?

²⁶³ *Ibidem*, p. 240.

Clov (resignado): Vamos allá... Empecemos.

Hamm (a Nagg): ¿Y tú?

Nagg (junta las manos, cierra los ojos, elocución precipitada): Padre Nuestro que estás en....

Hamm: ¡Silencio! ¡En Silencio! ¡Un poco de modales! Empecemos.

(Actitud de rezar. Silencio. Descorazonado.) ¿Qué?

Clov (abriendo de nuevo los ojos): ¡Vete al cuerno! ¿Y tú?

Hamm: ¡Ni por éstas! (A Nagg:) ¿Y tú?

Nagg: Espera. (Pausa. Abre los ojos) ¡No hay manera!

Hamm: ¡Puerco! ¡No existe!

Clov: Aún no.²⁶⁴

Sabemos de Beckett su confeso ateísmo y su crítica implacable hacia cristianismo, por lo que no sorprende en lo más mínimo un episodio así, cargado de ironía; el lugar que ocupa en la trama es lo que si nos invita a reflexionar un poco más allá. Clov, pregunta: “¿otra vez?” Lo cierto es que en ningún momento antes de la escena hemos visto a ningún personaje “rogar a Dios”, hacer alguna oración o invocación divina. Aunque también es cierto que los límites entre el transcurrir de los días son difusos tanto para los espectadores/lectores como para los personajes, entonces, este “otra vez” podría referirse a la jornada anterior o a la vez anterior que Hamm terminó de “re-escribir por ese día su historia”. Y es este el punto que queremos enfatizar, ¿será acaso que “el pan nuestro de cada día” para estos personajes es precisamente la narración de Hamm? Pareciera habitual en tales circunstancias; y la paradoja se endurece más, parece que esta acción se repite más veces de las que es del agrado de los personajes (Nagg y Clov), sin embargo, parece que es un “ruego a Dios nunca resulta”, ya que “no existe” como afirma Hamm o “todavía no existe” como insinúa Clov; ¿qué significa ese “otra vez” y ese “aún no” de Clov, conjuntamente? Lo que parece ser una afirmación, cuasi escatológica de que Dios no existe, se convierte en una interrogación agustiniana sobre la necesidad de su existencia.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 240-41.

Lo cierto es que muchas seguridades de la obra se van matizando conforme avanza la acción dramática. Una de ellas, la que nos muestra “la manera de ser de la relación entre Hamm-Clov”, donde vemos una simple dependencia y sujeción entre amo/padre- esclavo/hijo, se complejiza cuando después del rezo, de los últimos estertores de Nagg, así como, otro más de los intentos de Clov por dejar a Hamm vemos una hondonada emotiva en la relación entre estos:

Clov: Te dejo.

Hamm: ¡No!

Clov: ¿Para qué sirvo?

Hamm: Para replicarme.²⁶⁵

Es posible observar, como para los dos es determinante que la historia que narra Hamm termine: significa terminar la partida, terminar la comedia. Y en el mismo nivel de importancia es transcendental que la historia continúe. Como ya habíamos afirmado en otro momento, sí se trata de terminar, pero también se trata de que “algo siga su camino”, como la vida misma.

Clov: ¿Te falta poco para llegar al final?

Hamm: Me temo que sí.

Clov: ¡Bah! Harás otra.

Hamm: No sé. (Pausa.) Me siento vacío. (Pausa.) El esfuerzo creador prolongado. (Pausa.)

¡Si pudiera arrastrarme hasta el mar! Me haría una almohada con la arena y la marea subiría.

Clov: Ya no hay mareas.²⁶⁶

Culminar la narración, aplazarla, inventar otra, etc., son los únicos movimientos disruptivos que vemos en la representación. La vida o la muerte son movimientos de continuidad y solamente significan que “algo sigue su camino”. Tal es el caso, Nell ha muerto desde hace tiempo, el único que la llora es Nagg; Hamm y Clov lo toman un evento más de la jornada. En lo que ocurren estos episodios que

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 242.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 244.

aquí citamos, parece ser el momento más indeterminado del día, señalado por la luz, como ya lo habíamos visto:

Hamm: Condúceme hasta la ventana (Clov se dirige hacia el sillón) Quiero sentir la luz en mi rostro. (Clov empuja el sillón) ¿Recuerdas, al principio, cuando me llevabas a pasear, qué mal lo hacías? Empujabas demasiado arriba. ¡A cada paso estabas a punto de echarme por los suelos! (Tembloroso) ¡Je, je, nos divertíamos mucho los dos, nos divertíamos mucho! (Taciturno) Después nos acostumbramos. (Clov detiene el sillón frente a la ventana de la derecha.) ¿Ya? (Pausa. Echa la cabeza hacia atrás. Pausa) ¿Es de día?

Clov: No es de noche.

Hamm (colérico): ¡Te pregunto si es de día!

Clov: Sí.²⁶⁷

En un largo monólogo Hamm expone esta indeterminación del “principio” y del “final”. Dice:

Hamm: [...] El fin está en el principio y sin embargo uno continúa. (Pausa.) Quizá pueda continuar mi historia, terminarla y empezar otra. [...] Será el fin y me preguntaré qué pudo ocasionarlo y me preguntaré qué pudo... (vacila)... porque tardó tanto. (Pausa.) Estaré allí, en el viejo refugio, solo, frente al silencio y... (vacila) ... la inercia. Si pudiera callarme, y quedarme tranquilo, acabaría con el sonido, y con el movimiento.

Una indeterminación que también es indistinción entre hacer “silencio/acabar con el sonido, quedarse tranquilo/acabar con el movimiento” y la soledad.

Hamm: [...] Luego hablar, deprisa, palabras, como el niño solitario que se divide en dos, tres, para sentirse acompañado, y hablar acompañado, por la noche. [...].²⁶⁸

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 245.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 248.

Nos habla en buena medida de “la inercia” que más de las veces la confundimos con voluntad: seguir adelante, terminar, continuar, no es ejercer la voluntad sí ese movimiento no es equivalente a “la respuesta, la causa, la fuerza” de lo subsecuente.

Hamm: Nunca estuve allí. (Pausa.) ¡Clov!

Clov (se vuelve hacia Hamm, irritado): ¿Qué dices?

Hamm: Nunca estuve allí.

Clov: Tuviste suerte. (Se vuelve hacia la ventana.)

Hamm: Eternamente ausente. Todo se ha hecho sin mí. No sé qué ha sucedido. (Pausa.) ¿Tú sabes qué ha sucedido?

(Pausa.) ¡Clov!

Clov (se vuelve hacia Hamm, irritado): ¿Quieres que mire es inmundicia, sí o no?

Hamm: Respóndeme primero.

Clov: ¿Qué?

Hamm: ¿Sabes qué es lo que ha sucedido?

Clov: ¿Dónde? ¿Cuándo?

Hamm (violentamente): ¡Cuándo! ¡Lo que ha sucedido! ¿No comprendes? ¿Qué ha sucedido?

Clov: ¿Qué narices puede importarme? (Se vuelve hacia la ventana.)

Hamm: No lo sé.²⁶⁹

Más allá de intentar deducir lecciones morales de la pieza, intentamos explicar cómo funciona “la inteligencia narrativa” en la pieza dramática: la narración genera - la narración en primer grado- arroja a los espectadores/lectores información que permite reconstruir una narración en tercer grado “que tiene que ver con la concordancia discordante de la trama”, y queda como un ejercicio de la imaginación -estamos en el lugar de Hamm: ojos ciegos- no podemos saber qué pasó antes y después de la acción que se desarrolla en la representación, sólo podemos creer o descreer, sin embargo, por el texto antes citado y otros que

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 251.

hemos venido recuperando, podemos re-construir los eventos y las coincidencias. El segundo frente de este tercer grado de narración es la gran metáfora que sustrae el propio lector/espectador de la pieza y que al mismo tiempo le da un valor de unidad.

En la secuencia final de la pieza vemos a Clov entusiasmado, energizado, con deseos de cantar, por momentos colérico, fastidiado, decidido a partir. Entra al espacio con el despertador en mano, busca donde colocarlo. Con fastidio obedece las instrucciones de Hamm que le pide que mire hacia afuera, “mira hacia la tierra”, que tome el catalejo y mire hacia afuera: vemos a un Clov excedido por su propio fastidio, tropezando, equivocándose, viendo por la ventana incorrecta, olvidando o dejando caer el catalejo, auto reclamándose y quejándose con mucho más vehemencia que anteriormente: “¿Por qué te obedezco siempre, puedes explicármelo?”, dice; “Estoy harto de nuestras historias, muy harto”, dice, mientras busca ávidamente el catalejo, la escalera, sube a la ventana, baja, sube a la otra, observa afuera. Para sorpresas de todos (personajes y espectadores/lectores), Clov descubre un jovencito afuera, a la distancia. Muy decidido, toma el “bichero”, para ir a verle y exterminarlo, ya que es “un procreador en potencia”, y el deseo de los personajes es que *esto* (la humanidad, la vida) termine, sin embargo, aunque en un primer momento era una orden de Hamm, lo detiene:

Hamm: Si existe vendrá aquí o morirá allá. Y si no existe, no vale la pena.

(Pausa.)

*Clov: ¿No me crees? ¿Crees que me lo invento?*²⁷⁰

¿Acaso, Hamm, cree que Clov está mintiendo con el objeto de poder ir a fuera y por fin abandonar a su amo? Algunas interpretaciones se inclinan a pensar que efectivamente, el pequeño jovencito que ve Clov afuera es un invento de éste, algunas otras discuten éste hecho de manera más compleja, no es tan fácil determinar si los personajes hablan y dicen lo que piensan, o hablan y buscan un propósito, lo cual los puede llevar a alterar ciertos acontecimientos (como hacen las personas en la vida real), en todo caso, ¿qué es lo que puede llegar a significar el

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 254.

acontecimiento del pequeño joven en el afuera tenebroso? "The 'echo-principle' is here working in a suggestive way, and in consequence it is impossible for us to draw the dividing line between reality and invention, perception and creation. If Hamm's 'chronicle' was pure invention, that suggests that Clov has invented the small boy he 'sees'; on the other hand if the 'chronicle' was a fictionalized version of how Hamm came by the boy Clov, the 'potential procreator' spotted by Clov might really be out there".²⁷¹ Nuevamente no lo sabemos, lo que sí es seguro es que el afuera sólo podemos verlo a través de los ojos de Clov y más que intrigarnos si lo que ve Clov es verdadero o no, el hecho mismo de que la pieza nos ponga en el mismo lugar de Hamm, el lugar de la ceguera y de la inmovilidad, a través de la reducción al mínimo los artificios del drama, es lo que nos resulta más interesante.

La operación de minimización de los elementos del drama como género literario sucede de distintas maneras: a) no sabemos qué ha sucedido antes, aunque los personajes refieran a ello constantemente; b) no sabemos qué sucede después drama, no hay un restablecimiento del orden o un regreso a las causas, c) no tenemos mayor antecedente de la trayectoria de los personajes; d) el estatismo de la escena está al máximo, tanto en las acciones físicas (los personajes tienen trayectos mínimos y el espacio está casi vacío), como en la acción dramática (la situación inicial no varía de un acontecimiento a otro); f) estamos frente a un adentro indeterminado de un afuera aún más indeterminado; g) la acción dramática sucede fuera del tiempo (no sabemos nada, sobre el momento del día en que nos encontramos); h) los diálogos son una variante de un diálogo original. En pocas palabras, la coordenadas de esta construcción ficticia se han llevado aún límite asfixiante y aún ahí es posible hablar de teatralidad. He ahí el gran hallazgo de nuestro autor.

Probablemente todas estas reducciones nos lleven a una pregunta esencial, que justamente tiene que ver con que podamos identificar, todavía, algo ahí: "[en

²⁷¹ "El principio de eco está trabajando aquí de manera sugerente y, en consecuencia, es imposible que podamos trazar la línea divisoria entre la realidad y la invención o la percepción y la creación. Si "la historia de Hamm" es pura invención, esto sugiere que Clov ha inventado al pequeño joven "que ve" y, por el otro lado, si "la historia de Hamm" es una versión ficticia de cómo vino el niño Clov hacia Hamm, el "procreador potencial" descubierto por Clov realmente podría estar allí ". Lawley, *Ibidem*. Última consulta, 2 de enero 2013, 13:45 hrs.

Fin de Partida, como en *Esperando a Godof*] nuevamente la incertidumbre por la falta de referencias específicas junto a la imposibilidad que presentan los personajes de salir de ese espacio interior [...] Hamm, desde su silla nos dice: <Fuera de aquí sólo existe la muerte>, con lo cual nos preguntamos qué es esa vida que se representa en ese espacio interior”.²⁷² ¿Por qué hay algo en vez de nada? ¿Cuál inicio, cuál final? ¿Cuándo termina de terminar todo esto? ¿Cómo se pierde este final de partida, si es que se pierde o si es que es el final?, en otro caso, ¿cómo se gana este final de partida, si es que se gana? ¿Cómo decir algo cuando no hay nada que decir y aún así deber decirlo? Parece que toda la pieza lo único que hace es acumular más interrogantes en su desarrollo. Nuestro análisis no intenta traspasar la superficie y encontrar en las profundidades tesoros de verdades y metáforas de la obra. Eso no es posible. Aquí sólo hay palabras, es decir, sólo hay superficie, no exista esa supuesta profundidad.

Lo que intentamos aquí, como Hamm, es jugar este juego como es,

*Hamm: [...] Viejo final de partida perdida, acabar de perder. [...] Ya que esto se juega así... (desdobra el pañuelo) ... juguemos a esto así ... (desdobra)... y no hablemos más... (termina de desdoblar)... no hablemos más.*²⁷³

Y si aún ahí intentamos escarbar para comprender podemos comenzar por el texto final de Clov:

*Se me ha dicho: Esto es la amistad, sí, sí, te lo aseguro, no necesitas buscar más. Se me ha dicho: Aquí es, detente, levanta la cabeza y contempla este esplendor. ¡Este orden! Se me ha dicho: Vamos, no eres bruto, medita sobre aquellas cosas y verás como todo se vuelve claro. ¡Y simple! Se me ha dicho: Todos esos heridos de muerte, con qué ciencia se les cuida.*²⁷⁴

He ahí la metáfora de cómo la percepción reclama un elemento de unidad en la pieza. Y, como todo lenguaje es metáfora de algo, todo lo dicho en la obra, de principio a fin, será la respuesta. Dice, Lawley “[...] the stage-picture

²⁷² Margarit, *Ob. Cit.*, p. 48.

²⁷³ Beckett, *Ob. Cit.* p. 257.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 255.

of Endgame should represent a 'refuge'. The functions of language and the 'refuge' in the play are identical. Both serve to insulate and protect rather than to mediate and connect. The words of the game are like the bricks of the refuge; metaphorically speaking [...].²⁷⁵ La idea del "lenguaje como refugio" está en coincidencia con las afirmaciones de Berkeley, y hemos intentado demostrar que ambas son fuente discursiva de la pieza: "los objetos propios de la visión constituyen el lenguaje universal del Autor de la naturaleza, por el cual se nos enseña a regular nuestras acciones para alcanzar las cosas necesarias a la conservaciones y bienestar de nuestros cuerpos [...] Es por su información por lo que principalmente nos guiamos en todas las transacciones e intereses de la vida. Y la manera de significar y señalarnos los objetos que están a distancia es la misma que la de los lenguajes y signos de creación humana, las cuales no sugieren las cosas significadas por ninguna semejanza o identidad de naturaleza, sino únicamente por una conexión habitual que la experiencia nos ha hecho observa entre ellos".²⁷⁶

Parece ser que *Fin de Partida* nos invita a que dejemos de percibir y comencemos a crear, aunque el paisaje en la escena sea un campo devastado de donde no se sustrae nada más, ¿acaso no pasa lo mismo con la vida? El tema de "cómo funciona el lenguaje" en *Fin de Partida* es mucho más complejo que lo anterior señalado, se corresponde estrictamente con la idea del lenguaje en Beckett. "Beckett nudges the idiom to life and thus creates the suggestion that when words mean it is a volitional act; literally: They no longer want to say anything."²⁷⁷ Afirmar que las palabras signifiquen algo es un acto voluntario, es entrar en debate con las afirmaciones de Berkeley. Éste afirmaba que las confusiones de nuestra percepción son un problema del lenguaje, ya que la humanidad ha tenido el error de nombrar de la misma manera los objetos de la visión y los objetos del tacto, objetos absolutamente distintos; y en el propio lenguaje existe una correlación entre el

²⁷⁵ "[...] la imagen escénica de *Fin de Partida* debe representar un 'refugio'. Las funciones del lenguaje y el 'refugio' en la obra son idénticos. Ambos sirven para aislar y proteger en lugar de mediar y conectar. Las palabras de la obra son como los ladrillos del refugio, metafóricamente hablando [...]" Lawley, *Ibidem*.

²⁷⁶ Berkeley, *Ob. Cit.*, p. 119.

²⁷⁷ "Beckett empuja el idioma hacia la vida y crea así la sugerencia de que cuando las palabras significan algo es por un acto de voluntad: Ellas no quieren significar nada". Lawley, *Ibidem*. Última consulta: 15 de enero 2013, 20:45 hrs.

sonido y el significado. No podemos diferenciarlos entre uno y otro, cuando oímos una palabra, automáticamente adjudicamos a su sonido un significado que se inserta en nuestra mente como ideas.

Beckett ha dirigido toda su empresa literaria en el sentido contrario, y ese es la trascendencia de entender el ejercicio de significación del lenguaje como un acto de voluntad. La singularidad beckettiana es aún mayor, sabemos que su odisea lo ha llevado en la dirección contraria, es decir, a intentar no significar nada, vaciar de sentido las palabras, encontrar solamente la sonoridad del lenguaje, y ¿cuál ha sido la última frontera de esta aventura? No tener nada que expresar y aún ahí tener la necesidad de expresar. Esa es la condena del artista. Inclusive, es la condena de la vida humana, como ha concluido nuestro analista: "[...] that the obligation to express is 'the absolute predicament of particular human identity' is made clear enough by *Endgame*, with its word-refuge outside of which is dissolution and death".²⁷⁸ El hallazgo más valorado de *Fin de Partida*, en acuerdo con muchos lectores expertos, es precisamente su aguda investigación en el universo de la creación: una obligación indeseada, que sin embargo, permite la subsistencia de la vida y está ligada directamente a la definición de la naturaleza humana.

La filosofía por venir.

¿Cómo es que *Fin de Partida* logra penetrar tan hondo en el asunto de la obligación de crear? La obra de teatro funciona igual que el microscopio de Berkeley. No es que mejore nuestra vista, sino, por el contrario nos introduce en un mundo nuevo. Nos ofrece una escena nueva de los objetos visibles, "[...] mientras los objetos percibidos por el ojo tienen conexión con los objetos tangibles, por donde aprendemos a prever lo que sobreviene con la aproximación o aplicación de objetos distantes a partir de nuestro propio cuerpo, cosa que tanto contribuye a su conservación, no hay, sin embargo, una conexión semejante entre las cosas

²⁷⁸ "[...] que la obligación de expresar es "la situación absoluta de la particular identidad humana" se hace patente en *Fin de Partida*, con sus palabras-refugio deja fuera la desintegración y la muerte". Lawley, *Ibidem*. Última consulta: 15 de enero 2013, 21:15 hrs.

tangibles y los objetos que son percibidos con ayuda del microscopio”.²⁷⁹ La experiencia de *Fin de Partida* llega a nosotros a través de un microscopio, precisamente la escena tiene esas funciones de aumento y recorte sobre algún suceso de la vida; nos revela un universo imprevisto, para el cual no tenemos experiencia previa, así las ideas que se implantan en nuestra mente son subversivas y el cuerpo no puede prever las reacciones y mucho menos asimilarlas a algo anterior. Estamos seguros que Beckett tenía en su mente la idea del microscopio cuando configuró el paisaje de su pieza.

Una de las voces contrarias a varias afirmaciones que hemos construido y recuperado hasta aquí, es la de Theodor Adorno es su largo e interesante ensayo, “Intento de entender Fin de Partida”,²⁸⁰ donde tácitamente afirma que la obra no puede intentar explicarse a través de la filosofía, esto es, porque, en una parte la actitud de Beckett frente a la filosofía es la de considerar a ésta como “basura cultural”, por otra parte la pieza es un ejercicio de deshacer la estética propia para intentar hablar del contrasentido que hay entre “lo que aparece y lo que se quiere decir”, y finalmente, el propósito de la obra, es hablar del pensamiento como mediador en “la producción del sin sentido o la ausencia de éste”.²⁸¹ Desde la perspectiva de Adorno, pareciera que Beckett se niega a la interpretación. Ésta afirmación tiene que ver con la vocación de Beckett de arrastrar y deformar los pensamientos considerados como verdades universales, que no son más que verdades añejas convertidas en “verdades burguesas”. En todo caso, creemos que Adorno considera que la obra dramática está por encima de su interpretación: “[...] casi podría convertirse en un criterio de una filosofía por venir.”²⁸² Nosotros sí hemos de aceptar “la negatividad” como principio estético en la obra de Beckett, será sólo en la parte donde “las situaciones beckettianas” son “el negativo de una realidad referida al sentido”.²⁸³

²⁷⁹ Berkeley, *Ob. Cit.*, p. 80.

²⁸⁰ Adorno Theodor, “Intento de entender Fin de Partida” en *Obras Completas. Notas sobre literatura.*

²⁸¹ *Ibidem*, p. 270-71.

²⁸² *Ibidem*, p. 273.

²⁸³ *Ibidem*, p. 283.

Para Adorno, la obra beckettiana se resiste a la hermenéutica filosófica, aún así, él mismo hace distintas recuperaciones desde de la filosofía de la historia. En un drama aparentemente “ahistórico”, Adorno logra detectar elementos, que dibujan una perspectiva histórica en la pieza, por ejemplo, habla de que hay una modificación radical de lo que denomina “el a priori dramático”, es decir, el conjunto de funciones de “un sustento metafísico” positivo del que sea digno de hablarse, lo cual modifica la forma y la estructura lingüística de la pieza; también hay un “después de la segunda guerra mundial”, a la manera de la Teoría Crítica, donde se pone en duda, si es posible hablar de algo, o es posible la “autoreflexión”, inclusive, si es posible hablar del desastre y la debacle más allá de los eufemismos. Un ejemplo de ello es la recuperación del término “kaputt”, que en alemán quiere decir, destrozado, reventado o arruinado, palabra que en la pieza en su original es “corpsed” y que en las versiones al castellano se ha traducido como “mortibus”; está es la palabra que busca Hamm para definir cómo está todo, éste adjetivo es recuperado por Adorno, porque “Kaputt”, también es una novela en francés del autor italiano, Kurt Erich Suckert (1898-1957), escrita en 1944, que cuenta una historia sobre la guerra pero desde la perspectiva de los vencidos, situada en Finlandia, es un retrato crudo de una noche que no llega. Esta novela era desagradablemente popular, en la época en que Beckett está gestando sus mayores piezas dramáticas, nos dice Adorno.

Lo que podríamos catalogar como “ahistórico” es para Adorno un ahorro de la historia “[...] porque la fuerza de la consciencia para pensar la historia, la fuerza de la memoria, se ha agotado”. Y en todo caso, esa anunciada filosofía, sería una filosofía de lo residual que a la manera de cómputo de los daños reinserta la cultura mediante símbolos que niega al mismo tiempo. Sí hay contexto histórico en *Fin de Partida* pero en crisis: “la crisis histórica del individuo tiene hoy por hoy su límite en el individuo biológico, que es su escenario. Así, en Beckett el cambio de situaciones que se va produciendo sin resistencia de los individuos termina en los obstinados cuerpos a los que aquéllas regresan”.²⁸⁴ Sin querer forzar mucho las conclusiones adornianas, vemos que es posible emparentar su análisis con el nuestro en una

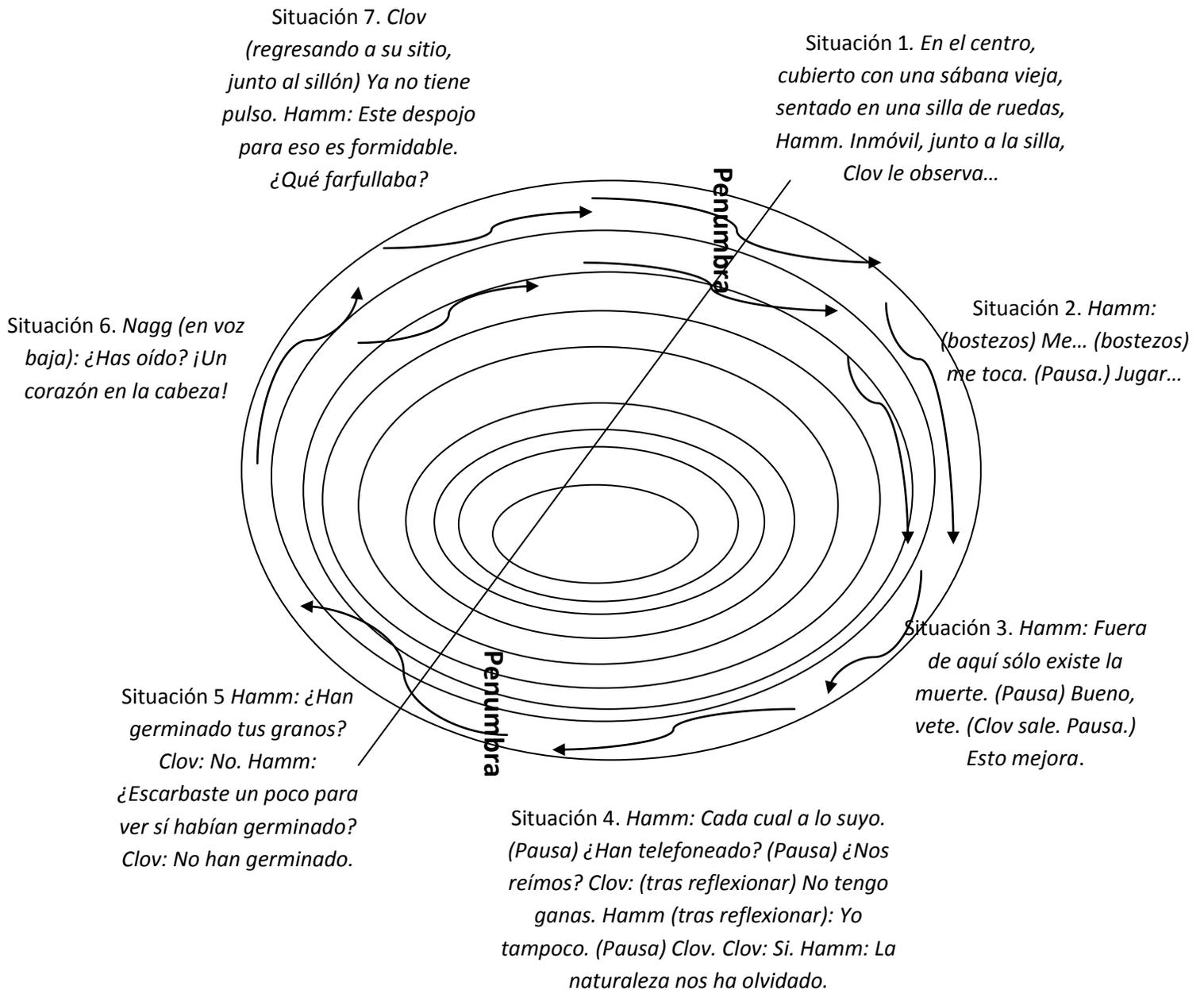
²⁸⁴ *Ibidem*, p. 289.

idea: el cuerpo como frontera y como pauta de transformación (deformación). El cuerpo individual está irremediabilmente condenado a la transformación que es decrecimiento y malformación. Y éste es el verdadero límite de la conciencia. Por eso la dicotomía entre cuerpo y mente, mientras la conciencia es un “aquí y ahora” empujada hasta su mayor abstracción, el cuerpo es tiempo sin detenerse. Y así como el cuerpo biológico se deteriora, el cuerpo político (la sociedad y por extensión la historia), también se deteriora. Ideas beckettianas que ya podemos adquirir desde Berkeley.

Inteligencia narrativa.

Para ahondar más en las estructuras narrativas que se alternan en la pieza y que finalmente son el andamiaje para todos los contenidos anteriormente expuestos hablaremos a continuación de los varios grados de narración, para esto los hemos ordenado de la siguiente manera: a) la narración general y su correlato es la representación teatral de principio a fin del texto dramático; b) las narraciones del personaje y sus correlatos son las acciones escénicas que efectúan los personajes; c) la narración subyacente de la representación y su correlato es la construcción en la imaginación que hace el lector/espectador de los acontecimientos que se suscitaron o se suscitarán, antes y después de la representación, en una suerte de organización del universo dramático que vemos en la representación; con la intención de aclarar más cómo corren las historias instaladas en la pieza echaremos mano de un esquema gráfico que corresponde al “primer grado de la narración” y su correlato con la representación escénica, es la historia en una sucesión de situaciones, organizadas de acuerdo a la línea textual de la pieza, nos dice que las únicas coordenadas de distribución del tiempo es de acuerdo a la presencia/ausencia de luz, y que los acontecimientos se organizan en esa trayectoria de la luz,

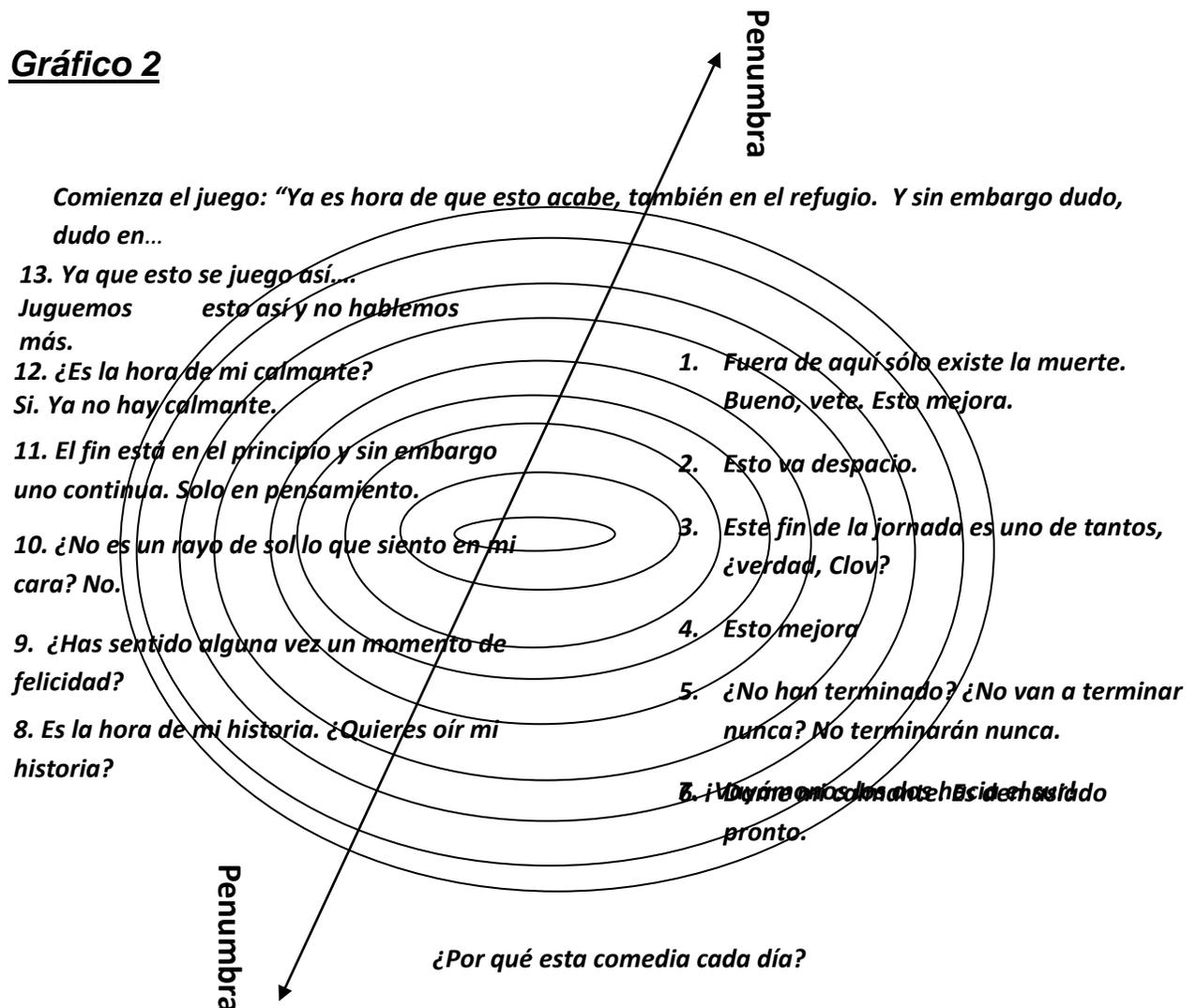
Gráfico 1



La narración general y su correlato en la representación teatral.

Sabemos que la situación es cíclica y que cada jornada es muy parecida, sino es que igual, a la anterior, sabemos que será igual a la que venga tal y tal como nos lo muestra el siguiente gráfico, representamos el carácter cíclico de la pieza dado por la narración del autor y que vemos en la representación escénica. Los textos citados en el gráfico representan momentos claves en la jornada donde los personajes enuncian que “algo sigue su camino” pero que es igual que siempre. Es la repetición de los días, “el montón de días”, que anuncia Clov al principio. Es el principio de la partida que es un final. La cosa siempre es así, jugar.

Gráfico 2



La situación cíclica de *Fin de Partida*.

Existiría un segundo grado de narración que es la dimensión pragmática dada por la acciones de los personajes.

Grafico 3: Segundo Grado de la Narración. La Dimensión pragmática de la pieza.

ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3
Clov Hamm	Clov Hamm	Clov Hamm Nagg
<p>“...sentado en una silla de ruedas, Hamm...”</p> <p>“...Inmóvil, junto a la silla, Clov le observa. Tez muy colorada. Va situarse bajo la ventana de la izquierda. Paso rígido y vacilante. Mira la ventana de la izquierda, con la cabeza echada hacia atrás. Vuelve la cabeza, mira la ventana de la derecha, con la cabeza echada hacia atrás. Vuelve la cabeza, mira la ventana de la derecha. Va a situarse bajo la ventana de la derecha. Mira la ventana derecha, con la cabeza echada hacia atrás. Vuelve la cabeza y mira la ventana de la izquierda. Sale, al cabo de unos momentos regresa con la escalerilla, la instala bajo la ventana de la izquierda, se sube, corre la cortina. Desciende de la escalerilla, avanza seis pasos hacia la ventana de la derecha, se vuelve para coger la escalerilla, la instala bajo la ventana de la derecha, se sube, corre la cortina. Desciende de la escalerilla, avanza tres pasos hacia la ventana de la izquierda, se vuelve para coger la escalerilla , la instala bajo la ventana ...”</p> <p>“... Hamm parece dormir.”</p>	<p>“...Hamm se mueve. Bosteza bajo el pañuelo. Retira el pañuelo de su cara. Tez muy colorada.”</p> <p>“...Con los brazos extendidos sostiene ante sí el pañuelo desdoblado... Se quita las gafas, se limpia los ojos, la cara, limpia las gafas, vuelve a ponérselas, dobla cuidadosamente el pañuelo y con delicadeza lo introduce en el bolsillo superior de la bata. Carraspea, una las puntas de los dedos...”</p> <p>“...Toca el silbato. Clov entra enseguida. Se detiene junto al sillón...”.</p> <p>“(Hamm: Ayúdame.) Clov no se mueve”.</p>	<p>“La tapadera de uno de los cubos se levanta y las manos de Nagg aparecen aferrándose al borde. Después surge la cabeza, tocada con un gorro de dormir. Rostro muy pálido. Nagg bosteza, luego escucha”.</p> <p>“... Toca el silbato. Entra Clov. Se detiene junto al sillón...”</p> <p>“...Clov sale...”</p> <p>“...Entra Clov, con una galleta en la mano...”</p> <p>“Clov hunde a Nagg en el cubo de la basura y lo tapa”</p> <p>Etcétera...</p>

Y finalmente, un tercer grado de la narración, el antes y el después de la narración en primer grado, construida por la imaginación del espectador, insinuada o evocada por las narraciones (recuerdos o anhelos) de los personajes, por la referencialidad de los acontecimientos de la trama que vemos transcurrir antes

nuestros ojos. Y que tiene como reto principal poder distinguir entre percepción y creación de la trama.

Grafico 4: Tercer Grado de la Narración, la percepción y creación de la trama.

<p>Advenir (Futuro)²⁸⁵ <i>(El tiempo que viene a mí mismo.</i> <i>Mientras tengo tiempo que viene</i> <i>hacia mí mismo los otros tiempos son posibles)</i></p>	<p>Haber sido (Pasado) <i>(He sido. Nacimiento que no se queda atrás. Estoy siendo mi pasado).</i></p>	<p>Presente</p>
<p><i>*Clov: Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe.</i> Al principio de la obra después de una larga secuencia de acciones, Clov emite esta frase. En un principio nos remite directamente a la situación. Especula sobre su duración y sí llegará a terminarse. Con el desarrollo vemos que también puede referirse a la “historia de Hamm” que parece ser el objetivo de cada jornada. Idea que es reforzada por el texto inmediato posterior de <i>*Hamm: Ya es hora de que esto acabe, también en el refugio, ya es hora de esto acabe y sin embargo dudo aún en... en acabar.</i> <i>*Hamm: El asunto es menos divertido que hace un rato. (Pausa) Pero al final de la jornada siempre es lo mismo, ¿verdad, clov?</i> <i>Clov: Siempre.</i> <i>Hamm: Este fin de jornada es uno de tantos, ¿verdad, Clov?</i> <i>Clov: Eso parece.</i> Como bien nos indica el concepto de este conjunto de acontecimientos. Pertenecer al advenir, a la posibilidad de que exista un “después”, “un mañana”. Los personajes están seguros que esta jornada es igual a la anterior, lo cual</p>	<p><i>*Hamm: ¿Puede da...darse miseria más... más grande que la mía? Sin duda. En otros tiempos pero ¿hoy?</i> Este texto, que pertenece al primer parlamento de Hamm, inmediatamente nos remite a un pasado peor, donde el sufrimiento era más agudo, el personaje afirma que ahora es menos que anteriormente, esto puede deberse al hecho de que conforme avanza los días el final de acerca, y justo ese final es una idea reconfortante en sí misma. <i>*Hamm: No me quieres.</i> <i>Clov: No.</i> <i>Hamm: En otro tiempo me quisiste.</i> <i>Clov: ¡En otro tiempo!</i> Aunque existe una estrategia de evasión constante en las respuestas de Clov, esta información nos puede indicar que sí hubo un tiempo pasado donde el personaje no intentaba abandonarlo, no había desprecio uno por el otro, sino pura necesidad. <i>*Clov: Cuando todavía había bicicletas yo lloraba por tener una. Me arrastré ante ti. Me mandaste a paseo. Ahora ya no las hay.</i> <i>Hamm: ¿Y tus recorridos? ¿Cuándo ibas a visitar mis</i></p>	<p><i>*Hamm: ¿No estás harto?</i> <i>Clov: ¡Sí! (Pausa) ¿De qué?</i> <i>Hamm: De es... de este... asunto.</i> <i>Clov: Desde siempre. (Pausa) ¿Tú no?</i> Aunque, el sufrimiento, la miseria aparentemente parecen disminuir conforme se acerca el final, en el presente el hartazgo, la desazón, el fastidio son los mismos. <i>*Hamm: La naturaleza nos ha olvidado.</i> <i>Clov: La naturaleza ya no existe.</i> <i>Hamm: ¡No existe la naturaleza! ¡Qué exageración!</i> <i>Clov: En los alrededores.</i> <i>Hamm: ¡Pero nosotros respiramos, cambiamos! ¡Se nos cae el pelo, los dientes! ¡Nuestra lozanía! ¡Nuestros ideales!</i> <i>Clov: Entonces, no nos ha olvidado.</i> <i>Hamm: Pero dices que ya no existe.</i> <i>Clov: (con tristeza) Nunca nadie en el mundo ha pensado de modo tan retorcido como nosotros.</i> <i>Hamm: Hacemos lo que podemos.</i> <i>Clov: Nos equivocamos.</i> El tiempo presente es el de la descomposición del cuerpo y el</p>

²⁸⁵ Hemos utilizado las “categorías temporales” de Heidegger, porque tal y como lo marca Ricoeur en su investigación, el planteamiento de *Ser y Tiempo* le permite romper con la idea del tiempo lineal en la narración y ensanchar la idea de trama aristotélica.

<p>supone que terminará igual, y que mañana será igual, también. Por eso, el momento presente y el recuento de lo pasado también son posibles para los personajes. Y a los espectadores/ lectores nos permite saber que habido un antes, un después, y que éste se supone igual al presente del que somos parte.</p> <p><i>*Hamm (con energía): ¡Vayamos los dos hacia el sur! ¡Por mar! Construirás una balsa. ¡La corriente nos llevará, lejos, hacia otros... mamíferos!</i></p> <p><i>Clov: No hables de desdichas.</i></p> <p><i>Hamm: ¡Solo, me embarcaré solo! Prepárame esa balsa inmediatamente. Mañana estaré lejos!</i></p> <p><i>Clov: (precipitándose hacia la puerta) En seguida pondré manos a la obra.</i></p> <p>Hay aunque el mañana es una posibilidad latente, lo que, verdaderamente es una desdicha, es lo que nuestros personajes pueden hacer con él. No hay sujeción externa alguna que les impida abandonar el refugio o terminar con sus vidas de una buena vez. Es su propia atrofia existencial.</p> <p><i>*Hamm: [...] La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y serán como una piedrecita en medio de la estepa. (Pausa) Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a nadie, porque tú no habrás tenido piedad de nadie y ya no habrá nadie de quien tener piedad.</i></p> <p>Los personajes al igual que las personas en la vida real, únicamente tiene la posibilidad de proyectar un futuro de acuerdo a lo que conocen de su presente, lo demás es profecía. Por esto, Hamm vaticina para Clov el mismo destino que él ha tenido, pero con la salvedad de</p>	<p><i>pobres? ¿Siempre andado?</i></p> <p><i>Clov: A veces a caballo.</i></p> <p>Con estos textos, es fácil imaginar un tiempo pasado donde todavía la oscuridad no había terminado con todo, había caballos, bicicletas, lo padres vivían en otro lado “a dónde se les iba a visitar”, todo ello contrasta con el tiempo presente, hacinados Hamm, Clov y los padres en un refugio “desamueblado” y afuera sólo la oscuridad.</p> <p><i>*Hamm: ¿Hay luz en casa de la señora Pegg?</i></p> <p><i>Clov: ¡Luz! ¿Cómo quieres que haya luz en casa de nadie?</i></p> <p><i>Hamm: Entonces se ha extinguido.</i></p> <p><i>Clov: ¡Pues claro que se ha extinguido! Si no hay es porque se ha extinguido.</i></p> <p><i>Hamm: No, quiero decir la señora Pegg.</i></p> <p><i>Clov: ¡Pues claro que se ha extinguido! ¿Qué te sucede hoy?</i></p> <p><i>Hamm: Sigo mi camino. (Pausa) ¿La han enterrado?</i></p> <p><i>Clov: ¡Enterrado! ¿Quién quieres que la entierre?</i></p> <p><i>Hamm: Tú.</i></p> <p><i>Clov: ¡Yo! ¿No tengo ya suficiente trabajo sin necesidad de enterrar a la gente?</i></p> <p><i>Hamm: Pero a mí me enterrarás.</i></p> <p><i>Clov: ¡Qué va, no te enterraré!</i></p> <p><i>Hamm: Era hermosa, en otro tiempo, como para comérsela. Y era fácil de conquistar.</i></p> <p><i>Clov: Nosotros también éramos hermosos, en otro tiempo. Es raro que no se haya sido hermoso.... en otro tiempo.</i></p> <p>No suena a “todo tiempo pasado fue mejor”. Al mismo tiempo, nos da información sobre éste raro fenómeno que ha ido extinguiendo la vida, ésta oscuridad paulatina que avanza en el “afuera” y que ha ido matando y desintegrando todo a su paso. La razón por la que estos cuatro han</p>	<p>alma, esta transformación es al mismo tiempo indicativo de que “algo sigue su curso”. Sin embargo, es un hecho innegable, “que afuera” ya nada existe, que lo último que falta en desaparecer son los personajes de este refugio.</p> <p><i>*Hamm: ¡Clov!</i></p> <p><i>Clov (irritado): ¿Qué ocurre?</i></p> <p><i>Hamm: ¿No estamos a punto de... de... significar algo?</i></p> <p><i>Clov: ¿Significar? ¡Significar, nosotros! (Risa breve) ¡Ésta sí que es buena!</i></p> <p><i>Hamm: Me pregunto. (Pausa) ¿Una inteligencia, que hubiera regresado a la tierra, no se sentiría tentada de formarse ideas a fuerza de observarnos?</i></p> <p>Éste conjunto de diálogos bien podrían dar sentido a todo el conjunto. Es el momento presente más presente. Donde los personajes, particularmente Hamm, toma en sus manos su propio tiempo presente e intenta componer una razón para ello.</p> <p>Que todo el asunto “pueda significar algo” o “que algo sigue su camino” son ideas que hacen que todo la situación sea más llevaderas o comprensibles. Sin contar que estás pueden ser las frases que mejor expresen el espíritu de la obra beckettiana: el fracaso de la significación y, sin embargo, la condena a ella.</p> <p><i>*Clov: Hay tantas cosas terribles.</i></p> <p><i>Hamm: No, no, ya no hay tantas. (Pausa) Clov.</i></p> <p><i>Clov: Sí.</i></p> <p><i>Hamm: ¿No crees que esto ha durado demasiado?</i></p> <p><i>Clov: Sí (Pausa) ¿Qué?</i></p> <p><i>Hamm: Es... este... asunto.</i></p> <p><i>Clov: Siempre lo pensé. (Pausa) ¿Tú, no?</i></p> <p><i>Hamm (melancólico): Entonces, es un día como otro cualquiera. ¿Es válido afirmar que la percepción del presente tiene que ver con la constancia de</i></p>
---	---	--

que Clov no tendrá a nadie.	sobrevivido parece tener que ver con las provisiones que guarda Hamm en la alacena, las que ha negado a la Señora Pegg y a otros forasteros que en su momento le solicitaron. Aunque esas provisiones parecen agotarse, siendo así, la oscuridad también llegará al refugio, sin remedio.	sus elementos? Si algo ocurriera, se modificará, se precipitará o retrasará, significaría un cambio, un avance, una transformación en el tiempo. Nuestros personajes han tenido una jornada como otra cualquiera en lo general, pero en el detalle vemos como las provisiones se extinguen, la oscuridad se acerca, la descomposición del cuerpo es inevitable. Cambios imperceptibles y diminutos que nos dan la sensación de que “esto ha durado demasiado”
<p><i>*Hamm: [...] Resumiendo, le propuse que entrara a mi servicio. Me había conmovido. Además imaginaba que no me quedaba mucho tiempo de vida. (Ríe, pausa) ¿Y bien? (Pausa) ¿Y bien? (Pausa) Aquí, si se cuida, puede morir de muerte natural, en la cama. (Pausa) ¿Qué más? (Pausa) Terminó por preguntarme si aceptaría acoger también al niño, si aún vivía. (Pausa) Era el momento que yo esperaba. (Pausa) Si aceptaría acoger al niño (Pausa) Aún lo veo, de rodillas, con las manos apoyadas en el suelo, mirándome fijamente con ojos de loco, a pesar de los que acababa de exponerle. (Pausa) Bueno basta por hoy. (Pausa) Falta poco para terminar esta historia (Pausa) A no ser que introduzca otros personajes. (Pausa) Pero ¿dónde encontrarlos? (Pausa) }¿ Y bien? (Pausa) ¿Dónde buscarlos? (Pausa. Toca el silbato. Entra Clov) Roguemos a Dios.</i></p> <p>Se ha organizado como perteneciente a los tres tiempos este fragmento que corresponde a la última parte de “la historia de Hamm”, porque como acontecimiento presente que vienen repitiéndose cada jornada, de acuerdo a lo que nos hacen saber los personajes; es también la “historia del pasado hermoso” de Hamm cuando un hombre de Kov (un última ciudad viva) logra cruzar “la oscuridad” para llegar ahí y pedirle ayuda para él y para su hijo. La historia se suspende justo en el momento en que va dar la respuesta, la misma respuesta que nosotros hemos venido esperando desde el inicio de la pieza: ¿es Clov el hijo de ese hombre que hace tiempo vino en ayuda? ¿Es el hombre mismo? ¿Quién es Clov? ¿El chico que ve por la ventana es el hijo que el hombre dejó abandonado? Así es como esta historia nos revela “cierto futuro” de la situación. Por todo lo anterior, sobre todo la parte donde Hamm afirma <i>haber tenido piedad</i> se entiende que si recibió al hombre y al pequeño de alguna manera, y en una suerte de lógica cíclica podemos deducir que Clov es uno de ellos dos, por la propia historia de Clov, donde él afirma <i>nunca haber conocido mejor tiempo</i>, parece indicar que él es el pequeño hijo, que el padre estuvo al servicio de Hamm, como ahora lo está Clov, y Hamm aún sobrevive.</p>		

Mediante estos esquemas queremos dar testimonio del concepto de “inteligencia narrativa” con el que hemos intentado fundar toda la investigación y el análisis de *Fin de Partida*. Creemos que esta herramienta teórica-crítica permite penetrar filosófica, literaria y artísticamente en el teatro de Beckett, y por extensión, en el teatro contemporáneo. Este conjunto de literario que parecía resistir a un análisis dramático-literario y que nos arrojaba al abismo beckettiano “de entienda quien pueda”.

La Última Cinta de Krapp.

Presentación.

La Última Cinta de Krapp o *Krapp's Last Tape* es una pieza teatral escrita en inglés por Samuel Beckett a principios de 1958 y publicada ese mismo año. Para la puesta francesa fue traducida como *La Dernière Bande* por el propio Beckett en el año 1959. En síntesis la obra retrata a Krapp, un viejo deteriorado, de 70 años, instalado en su estudio, un cuchitril oscuro, sentado detrás de un escritorio y rodeado de cajas con bobinas de magnetófono donde ha grabado el relato de los acontecimientos “importantes del año”, ritual que realiza el día de su cumpleaños desde hace más de 40 años, a manera de un diario grabado. Hay un magnetófono con micrófono y libros con registro de sus grabaciones. Busca una grabación entre los cajones del escritorio y las cajas de bobinas: caja... tres... bobina... cinco. Se dispone a escuchar sus grabaciones, y prácticamente durante el resto de la obra escuchamos a Krapp, notoriamente más joven, en el magnetófono relatando acontecimientos sobre sus 39 años. Krapp se sorprende de sus propias grabaciones, le resultan ajenos y extraños los acontecimientos relatados, y hasta los significados de algunas palabras. Interrumpe de vez en vez la reproducción, adelanta la grabación, la retrasa. En un momento interrumpe la grabación y se dispone a grabar “su última cinta”. El nombre de la pieza implica que la muerte ronda al personaje. La grabación de ese momento nos descubre que no hay mucho que decir de ese año transcurrido. No termina de grabar, tira descuidadamente la cinta y toma nuevamente la cinta de los 39 años y continúa escuchando donde se había quedado; hacia el final se escucha: “[...] quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no querría vivirlos otra vez. Y menos ahora que tengo este fuego en mí. No querría vivirlos otra vez”.²⁸⁶ Al final, Krapp está inmóvil, ensimismado, con la mirada puesta en el vacío y la cinta sigue andando en silencio.

²⁸⁶ Samuel Beckett, *Teatro Reunido*, p. 308.

El montaje del tiempo y memoria.

La puesta es una enorme metáfora sobre el tiempo y la memoria, su estilo y estrategias narrativas son mucho más sutiles y complejas que las de *Fin de Partida*, por eso la convierten en una pieza excepcional y ejemplar del estilo beckettiano. El uso de las tecnologías audiovisuales y sonoras paulatinamente se convertirán en altamente relevantes en el desarrollo estético de Beckett. También existe una búsqueda intencionada sobre la relación de la “nuevas tecnologías” y sus posibilidades en la escena -véase, la anterior *Todos los que caen*, y las posteriores *No yo, Aliento, Rockaby*-. El recurso de la voz grabada del propio personaje, notoriamente más joven, sus evocaciones hacia un tiempo todavía anterior, genera un contrapunto entre la presencia del actor en la escena -que ya es un gesto temporal- y el desarrollo narrativo de la pieza, esta fórmula permite presentar a un tiempo varios momentos temporales, y de esta manera hacer posible un relato de vida en un acontecimiento dramático; por esto la pieza representa un hallazgo sin igual. Por otro lado, la obra también significa el inicio de una propuesta teatral que visualiza la instrumentación tecnológica como un portal artístico al que arribaría su obra, consiguiendo una restricción absoluta del actor en la escena, sin eliminar la teatralidad del evento. La pieza vuelve a tocar temas reiterados desde *Esperando a Godot* y *Final de Partida*, por supuesto en sus novelas, *Watt*, *Molloy*, *Malone Muere*, la insustancialidad e insignificancia de los acontecimientos en la vida. Poniendo a sus personajes frente a la pregunta por cuáles han sido los eventos relevantes en su existencia. Aquellos que se puedan identificar con un acto trascendencia o con la felicidad. La respuesta es siempre la misma, ninguno. Tangencialmente problematiza el lenguaje como vehículo de la memoria. A nuestro parecer, el principal hallazgo de esta pieza consiste justamente en el efecto que consigue Beckett parecido a lo que sucede cuando pones cara a cara dos espejos, hay una refracción al infinito. Veamos a detalle todas estas ideas.

Al inicio del texto, encontramos la siguiente acotación: *Últimas horas de la tarde, en el futuro.*²⁸⁷ Esta simple indicación devela un universo de información al respecto de la obra. En primer lugar, nos dice que el deteriorado Krapp es el futuro.

²⁸⁷ Beckett, *Teatro Reunido*, p. 301.

La pregunta subsecuente es, ¿cuál es el presente? La pieza en su mayoría es la grabación de Krapp en sus 39 años, entonces, el aquí y el ahora es este Krapp del magnetófono, y por lo tanto, el Krapp del pasado es el Krapp de hace 10 o 12 años del cual nos habla el Krapp de la cinta. La gran ironía de este juego de tiempos es demostrarnos que podemos pararnos en el tiempo que queramos; es también la tesis beckettiana de la muerte del sujeto en sus múltiples individualidades. Dice, Beckett en su ensayo, *Proust*, “el individuo es la fuente de un proceso de decantación permanente entre el vaso que contiene el fluido del tiempo futuro, viscoso, pálido y monocromo, y el vaso que contiene el fluido del tiempo pasado, agitado y abigarrado por los fenómenos de sus horas”.²⁸⁸ Y es la imposibilidad de no ser “el ayer”, un ayer que es deformación. No es que el ayer sea en nosotros nuevamente, es que no somos más los del “ayer”. La acotación también nos indica que el asunto protagónico está en el Krapp del futuro, un Krapp ciertamente pálido y monocromático, que escucha al Krapp del ayer, o mejor dicho el Krapp de un presente, por supuesto, agitado y abigarrado. Un signo del deterioro físico y mental del Krapp del futuro es su insistencia en las palabras, en la sonoridad, en su significado y en su asombro ante ellas. Indudablemente Beckett utiliza el deterioro del lenguaje como indicativo del deterioro de sus personajes, asunto que veremos más adelante en *Happy Days*, nuevamente. La idea es muy obvia: el deterioro de la memoria es el deterioro mismo del lenguaje.

Como decíamos en un principio, la memoria y el tiempo son dos conceptos centrales en la obra. Conectados con el tema del lenguaje, de la condición humana, de las relaciones humanas, indudablemente. Sin embargo, memoria y tiempo tienen un tratamiento especial. Sírvase la imagen de “los espejos cara a cara” para describir la metáfora de la memoria y el tiempo en la obra. Krapp del futuro, escucha a Krapp del presente, que a su vez escucha a Krapp del pasado. Son estas grabaciones de Krapp el espejo donde el propio Krapp se mira a sí mismo. Y permiten mostrarle al espectador/lector el deterioro, el fracaso, la desilusión en un personaje, creando la idea del paso del tiempo. Siendo esto, tiempo y memoria tiene una relación de autodeterminación, el tiempo nos es más que memoria. Mejor

²⁸⁸ Beckett, *Proust y otros ensayos*, p. 52.

dicho, el tiempo es la consecución de instantes grabados, y esos registros son “memoria”, y en ese sentido, la memoria, siempre es “mala memoria”, -quién no tiene que hacer un recuerdo por recuperar los registros del tiempo, no necesita de la memoria- tal como nos describe Beckett en el ensayo Proust, en relación a la memoria involuntaria.

*Cinta: [...] Todavía me quedé allí unos instantes, sentado en el banco, con la pelota en la mano y el perro que ladraba a mis pies y la mendigaba con la pata. (Pausa.) Instantes. Sus instantes, mis instantes. (Pausa) Los instantes del perro.*²⁸⁹

Nuevamente, el Krapp del futuro replica con la misma idea.

*Krapp: Acabando de escuchar a este pobre cretino por el que yo me tomaba hace treinta años, es difícil de creer que fuese estúpido hasta ese extremo. [...] Nada que decir, ni pío. ¿Qué representa hoy un año? Los pies fríos y la cabeza caliente. (Pausa.) Saboreando la palabra bobina. (Con deleite.) ¡Bobiiiiina! El instante más feliz de los últimos quinientos mil. [...] (Pausa.) Ah, termina ya la botella y métete en la cama. (Pausa.) Continúa por la mañana con estas vaciedades. [...].*²⁹⁰

Otro ejemplo de esta refracción,

*Cinta: Silencio extraordinario en esta noche. Agudizo el oído y no oigo ni un aliento. La vieja Señorita McGlome siempre canta a esta hora. Pero esta noche no. [...] ¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llego a tenerla? No. (Pausa.) ¿Canté alguna vez de muchacho? No. (Pausa.) ¿Canté alguna vez?*²⁹¹

Tiempo después, Krapp desconecta el aparato,

([...] Breve raptó de canto tembloroso)”.

Krapp (Canta):

*Ahora el día se acabó,
se está dibujando la noche
sombras....*

²⁸⁹ Beckett, *Ob. Cit.*, p. 307.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 310.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 304.

[...].²⁹²

Asimismo al inicio de la pieza una larga acotación nos explica como el Krapp deteriorado busca entre los cajones de su escritorio plátanos y los come ávidamente, posteriormente escuchamos en la cinta,

*Cinta: [...] Contento de estar de vuelta en mi cuchitril, con mis viejos harapos. Acabo de comer, siento decirlo, tres plátanos y con dificultades me abstuve de un cuarto. Algo fatal para un hombre en mis circunstancias. (Con vehemencia.) ¡Es preciso eliminarlos! [...].*²⁹³

Sin embargo, la fidelidad de este espejo es la fidelidad de la visión de acuerdo a los análisis de G. Berkeley, él dice, los objetos de la visión no existen. A pesar de las semejanzas y las reiteraciones, los distintos Krapp se desconocen a sí mismos, lo que lo lleva a interrumpir el relato grabado, rebobinar la cinta, adelantarla, apagarla, encenderla. Hacer todas aquellas acciones que la propia memoria hace cuando intenta recuperar los instantes. Es así como Beckett consigue objetivar y representar el concepto “memoria” y el concepto “tiempo” mediante el magnetófono y la manera como la utiliza el personaje en la escena. Otro efecto que se deriva de esta división entre el Krapp del futuro y el Krapp del presente: el presente es tiempo grabado en el magnetófono y el futuro es tiempo grabado en el cuerpo. Esto también puede leerse como, el presente está fijado, mientras el futuro está en deterioro. Seguimos observando la división entre cuerpo y mente. La memoria, es decir, el lenguaje, también se descompone, se deteriora. De hecho, desde el momento mismo en que surge es ya un deterioro porque es una distorsión de las ideas y de las cosas, de acuerdo con Beckett. Igualmente, vemos cómo el autor logra evitar la identificación de él mismo con su anterior “yo”, tanto para el personaje como para los espectadores/lectores. Ya que el “dispositivo técnico” permite distanciar, mejor dicho, “enfriar”, cualquier residuo sentimental o anímico que puedan traer el acto de escuchar relatorías del pasado.

²⁹² *Ibidem*, p. 306.

²⁹³ *Ibidem*, p. 304.

A nivel de discurso narrativo, la enunciación en pasado, es también una actualización de los anhelos, sueños, promesas. Esta puede ser una de las razones por las cuales el autor decide que su personaje no lea sus propias narraciones, sino que las escuche mediante un instrumento tecnológico que cosifica la narración. Siendo esto, el personaje mediante sus propias narraciones no “recupera su pasado”, sino que “estudia su pasado”. Sin embargo, el elemento de re-configuración de la trama, nos sugiere que el espectador/lector no puede dejar de observar el acontecimiento como una unidad narrativa, es así como, nuestra percepción identifica a un personaje que se debate entre un presente-pasado pujante y un presente-futuro vacío, y el “sentimentalismo” (por efecto de esta cosificación) es anulado y suplantado por efecto de la ironía.

Sobre todos los temas tocados existe una preocupación del personaje Krapp, misma que puede justificar su escrupuloso ejercicio de grabación de su vida por tantos años. Es la elevación de su espíritu mediante el autoconocimiento y la salvaguardia de sus mejores años. Y aunque cree alcanzar éste estado, siempre está la sospecha de que lo mejor está por venir. Y ahora, o más bien, en el futuro Krapp mira al pasado, recupera los instantes y ve con claridad que esos mejores años probablemente ya pasaron, y que a pesar del exhaustivo ejercicio de elevación de su espíritu, no ha logrado abstenerse de sus impulsos irracionales, y que no es posible conservar los momentos de lucidez en la memoria, ni siquiera fue posible verlos en su momento.

*Cinta: [...] Treinta y nueve años hoy, fuerte como un roble, aparte de mi viejo punto débil, e intelectualmente tengo mis razones para suponer que ... (vacila) ... que he alcanzado la cresta de la ola, o casi. [...] Aquí termino esta cinta. Caja... (pausa)... tres, bobina... (pausa)... cinco. (Pausa.) Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no querría vivirlos otra vez. Y menos ahora que tengo este fuego en mí. No querría vivirlos otra vez.*²⁹⁴

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 304.

Krapp: [...] Acomódate en la oscuridad, y sueña despierto. Vuelve al valle de una víspera de Navidad a coger acebo, el de bayas rojas. (Pausa.) Una mañana brumosa de domingo vuelve a subir al Croghan, con la perra, párate y escucha las campanas. (Pausa.) Y así sucesivamente. (Pausa.) Vuelve, vuelve. (Pausa.) Toda es vieja miseria. [...].²⁹⁵

Si leemos detenidamente, vemos que en el largo monólogo en la cinta se entretajan las historias de Krapp de 39 años y Krapp 29 años, y con la escueta grabación en el momento de la obra, vemos la historia de Krapp de 69 años. Tres individuos distintos en un mismo sujeto. Acorralados por la idea de no conseguir el sentido de su vida, haber dejado pasar el amor, la felicidad, y sobre todo con la urgencia de vaciar la memoria. Vaciar la memoria quiere decir grabarla, y con esto, constituir la.

Cinta: [...] aquella memorable noche de marzo, en el extremo del muelle, bajo el ventarrón, jamás lo olvidaré, en que todo lo vi claro. Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni caliente, para el milagro que ... (vacila)... para el fuego que la mantiene encendida. Lo que entonces vi, de repente, fue la creencia que había guiado toda mi vida, es decir... (Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro, y el anemómetro que daba vueltas como una hélice; veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había luchado encarnizadamente por ocultar es, en realidad, mi más... (Krapp suelta una palabrota, desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego... (Krapp suelta una palabrota en voz más

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 310.

alta, desconecta el aparato, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)
[...].²⁹⁶

Krapp hace detener y avanzar la cinta reiteradamente, después la hace retroceder hasta un momento después del relato de “sus revelaciones”, para dejar oír solamente un pasaje ardiente, donde seduce a una chica encima de una barca. No desea escuchar aquel momento de lucidez que parecía determinante en su momento, dejando las oraciones inconclusas al detener el curso de la cinta, únicamente nos deja la apariencia de su insensatez, la poca verdad que tiene para un Krapp de 70 años que no reconoce nada importante en tales revelaciones, es más bien exasperante para él; y aún ahí, en la inconclusión, el autor nos deja entre ver, cuál es el sentido de “las claridades” obtenidas en “la cresta de la ola”: la idea de “vitalidad asociada al fuego”; la batalla contra “la oscuridad interna” y sin embargo definitoria; opuestos entre “tempestad-noche y luz-fuego”; inclusive, una vaga afirmación de estas duplas como asociación obligada.

La sonoridad-movimiento como motivo y propósito.

Resulta vital para cualquier análisis recuperar los antecedentes de esta pieza. En diciembre de 1957, Beckett escucha al actor irlandés Patrick Magee leer algunos fragmentos de su novela *Molloy* para la radio de la BBC, y queda profundamente impresionado por el singular timbre y tono de voz de Magee, según nos relata James Knowlson: “He was impressed and moved by the distinctive, cracked quality of Magee’s unusual voice, which seemed to capture a sense of deep world-weariness, sadness, ruination and regret”.²⁹⁷ Poco tiempo después Beckett comienza a escribir un pieza literaria, la cual llama por un tiempo *Magee Monologue*. No fue sino hasta varias versiones posterior que Beckett otorgo al protagonista, -un hombre viejo-, el nombre de “Krapp”, por su asociación con el

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 308.

²⁹⁷ “Quedó impresionado y conmovido por la calidad distintiva y agrietada de la voz inusual de Magee, que parece capturar con un sentido profundo el hastío, la tristeza, la ruina y el arrepentimiento.” Knowlson, James, “Last Krapp Tape: The evolution of play 1958-1975”, [En línea], [http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Knowlson2.htm] Última Consulta: 3 de enero del 2013, 13:45 hrs.

vocablo en inglés “crap” que tiene por significado, excrecencia. Y que describe el justamente el estado físico y mental del personaje en la pieza.

La obra fue estrenada en el Royal Court Theatre en el año 1958; para el año 1969, Beckett prepararía su propia versión escénica en el Schiller Theater en Berlín, el mismo año en que se le otorgaría el Premio Nobel de Literatura. Las notas, indicaciones, recortes y añadiduras al texto para la versión escénica del autor fueron publicados bajo el nombre de *Das letzte Band Regiebuch der Berliner Inszenierung*. De acuerdo con Knowlson, los cambios sustanciales de esta versión alemana, tienen que ver con polarizar lo más posible el contraste entre “silencio-inmovilidad y ruido-movimiento útil”. De esta manera, muchas acciones de Krapp al inicio de la obra fueron omitidas, p.e. los cajones del escritorio donde Krapp busca sus plátanos y las cintas no están cerrados con llave, tampoco están en la parte frontal, sino en el lateral izquierdo de la mesa; circunstancias y posiciones que disminuían sensiblemente las acciones y los desplazamientos del actor, obteniendo así, más precisión en los movimientos y en los sonidos.

Otro elemento modificado drásticamente, fue que en la versión original al inicio de la obra, “cuando se levanta el telón”, Krapp tiene todos los elementos necesarios para hacer su siguiente grabación (el magnetófono, las cajas con las cintas grabadas anteriormente y hasta los libros con los registros de sus contenidos en el escritorio) a la mano. En la versión alemana el personaje tiene que hacer tres salidas hacia el “backstage” para traer, el magnetófono, en este caso una grabadora, las cajas con las cintas y los libros de registro y la propia cinta para la nueva grabación. James Knowlson recupera del *Libro de Dirección* las razones por las cuáles Beckett decide hacerlo así: “[...]it left the explanatory element until the last; it allowed Krapp’s growing fatigue to be registered, as the weight of the objects became progressively greater; and, finally, it avoided any interruption of Krapp’s movements by the plugging-in of the tape-recorder”.²⁹⁸

²⁹⁸ “[...] dejó el elemento explicativo para el último; como el peso de los objetos se hizo cada vez mayor, permite la fatiga creciente de Krapp al registrar; y, por último, se evita cualquier interrupción de los movimientos de Krapp con el enchufe de la grabadora.” Knowlson, James, *Ibidem*, Última Consulta: 3 de enero del 2013, 14:22 hrs.

Como podemos observar, Beckett nuevamente hace esfuerzos por depurar y precisar los movimientos y las acciones del actor en la pieza. Estas decisiones alteran el sentido y la atmósfera de la pieza literaria. En primer lugar, parece que Beckett intenta construir una imagen escénica que se asemeja a la ambigüedad de la primera imagen escénica en *Final de Partida*, “[...]it left the explanatory element until the last”, refiere precisamente al hecho de no presentar de primera intención elementos que le permitan al espectador identificar explícitamente el acontecimiento que está por suceder; por otro lado, el prevenir movimientos y sonidos involuntarios en las acciones escénicas, provoca una depuración sonora y visual de la escena. Nos resulta importante recuperar este análisis de Knowlson para poner en evidencia elementos técnico-artísticos que excedieron a la pieza literaria original, pero que fueron reformulados por el propio autor a partir de su desempeño como director de escena. Sobra decir, que en gran medida, los críticos coinciden en que el acercamiento de Beckett al teatro como director, realizador, asesor escénico es la línea de continuidad de su poética. ¿A dónde lleva el vaciamiento de sentido en las palabras y la posterior eliminación de las propias palabras? A la imagen y al sonido puro. La única manera de presentar ambos elementos como un discurso poético articulado es en la escena teatral. La temprana *The Krapp’s Last Tape*, parece ser el origen de esta empresa.

Otro cambio importante que se incorporó a todas las versiones después de la puesta de Berlín de 1969, y que tiene que ver con la imagen mental que construye el autor en la pieza, es un cambio en el cierre de la obra. En lugar de observar al personaje que se queda en silencio mirando al vacío frente al espectador. En la versión alemana, al finalizar la obra, Beckett hace desaparecer las luces del escenario y la luz del fondo (el cubo de luz a donde se dirige el personaje para tomar todos los elementos de la grabación. Este cubo de luz tampoco se encuentra en la versión original) y sólo deja un sutil haz de luz sobre la grabadora que sigue reproduciendo “el silencio de Krapp”; desde el punto de vista de Knowlson esto implica que, “[...] watching Krapp’s last tape and experiencing its final moments, we are left, then, to ponder not only on the particular sadness of an individual lifetime of unfulfilled aspirations and frustrated ideals but also on the ephemeral nature of all

human life and the irreality of past human experience that, vainly; one tries to recapture in the memory or set down on the printed page or on magnetic tape. Yet, paradoxically, perhaps even ironically, a faint glimmer of light persisted at the end of the play and it is relevant that Beckett included the 'voyant blanc du magnétophone clans l'obscurité' among its light emblems".²⁹⁹ Creemos que a pesar de la tesis beckettiana sobre la fragilidad de la memoria y de la propia existencia humana, existe un lado de la memoria con poderosa sugestión que eventualmente nos traspasa a todos ("la memoria involuntaria proustiana"), en una combinación de deseo y perspectivismo, la memoria también puede contener evocaciones intensas y permanentes, y nos parece que Beckett coincide en ello, para ejemplo sírvase el pasaje de Krapp de 39 años con la chica del lago,

*Cinta: [...] Entonces le pedí que me mirase y al cabo de unos instantes... (pausa)... al cabo de unos instantes lo hizo, pero sus ojos eran como líneas por culpa del sol. Me incliné sobre ella para darles sombra y se abrieron. (Pausa. En voz baja.) Déjame que te la meta. (Pausa.) Nos metimos entre los lirios y encallamos. ¡De qué manera se hundían, suspirando ante la proa! (Pausa.) Me acosté junto a ella, con mi cara contra sus senos y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.*³⁰⁰

La fuerza del recuerdo no se disuelve, más bien, sucede que paulatinamente, la ambigüedad y la inconclusión se apoderan de las proposiciones y las narraciones, pero proporcionalmente adquieren un tamiz sugestivo y originalidad. Añadimos además, la relevancia que tendrá para las subsecuentes formas teatrales de

²⁹⁹ "[...] viendo *La Última Cinta de Krapp* y al experimentar sus momentos finales, nos queda, entonces, para reflexionar no sólo sobre la tristeza particular del curso de una vida individual con aspiraciones no cumplidas y con ideales frustrados, sino, también, de la naturaleza efímera de la vida humana y la irrealdad del pasado humano, experiencia que, en vano, cualquiera trata de retener en la memoria, ya sea que se depositen en páginas impresas o en cintas magnéticas. Sin embargo, paradójicamente, o tal vez, irónicamente, un rayo de luz tenue persiste al final de la obra y es relevante que Beckett haya incluido el "vidente blanco del magnetófono en la oscuridad" entre sus luces emblemáticas." Knowlson, James, *Ibidem*, Última Consulta: 3 de enero del 2013, 17:37 hrs.

³⁰⁰ Beckett, *Op. Cit.*, p. 308.

Beckett el énfasis en los objetos a un estatus casi de personaje, la construcción de los silencios voluntariamente y la disolución de los contenidos explícitos.

Como sosteníamos al inicio de este apartado, la sonoridad y el movimiento de la escena son el motivo y el propósito principal de la articulación poética de la pieza. Asunto que no es posible rescatar del todo en la obra literaria, por lo cual ha resultado fundamental recuperar las investigaciones de Knowlson, -aunque en su ensayo tenga otro propósito-, en el “libro de dirección” de la puesta del 1969 en Berlín, del propio Beckett. “More important, however, the contrast between the sounds made by Krapp and the brooding silence that accompanied his moments of despairing fascination and dream reflects a much wider dramatic contrast between sound and movement, on the one hand, and silence and immobility, on the other, with which Beckett has been intensely concerned in his own productions of this play. ‘[The] Time,’ he wrote in an annotated copy of the text, ‘[is] divided about equally between listening (silence, immobility) and non-listening (noise, agitation)’.”³⁰¹

Si recordamos, que tiempo es memoria, lo que está significando la última frase es que cuando escuchamos registramos en la memoria, y cuando no escuchamos, también. El fino trabajo de construcción de sonidos, silencios, movilidad, inmovilidad en relación con la “escucha” y/o la “no escucha” es el “leit motiv”. Estos elementos irán suplantando poco a poco las palabras y el discurso, sin llegar a removerlos del todo, tal como sucede en su labor de escritor. De hecho, Beckett se inclina a explicar la función de las pausas, las acciones y el tono de la elocución del actor y la grabación en términos musicales, por ejemplo, en el largo monólogo de Krapp de 39 años, hay tres temas que causa una inflexión en su tono “autosuficiente” que le da el sentirse “en la cresta de la ola”: la soledad, la oscuridad-la luz y el amor. Para indicar estos cambios, “Beckett explained this change of tone in musical terms as a shift from the major key to the minor with the appearance of

³⁰¹ “Más importante, sin embargo, es el contraste entre los sonidos hechos por Krapp y el silencio meditabundo que acompaña sus momentos de fascinación desesperada y sueño, refleja mucho más amplio el contraste dramático entre el sonido y el movimiento, por un lado, y el silencio y la inmovilidad, por el otro, con lo cual, Beckett ha estado sumamente preocupado en sus propias producciones de esta obra. El Tiempo, escribió él en una copia del texto, ‘[es] dividido igualmente entre la ‘escucha` (el silencio, la inmovilidad) y la ‘no escucha` (el ruido, la agitación)’. Knowlson, *Ibidem*, Última consulta: 3 de enero del 2013, 19:05 hrs.

these themes”.³⁰² Esta última indicación del libro de dirección escénica de la puesta de Berlín en el año 1969.

Beckett trabajará incansable y meticulosamente en la construcción de este contraste, utilizando uno de sus recursos más característicos: “repetición y variación”. Beckett dramaturgo y Beckett director, utilizan la repetición de frases, palabras, gestos, sonidos como insistencia, vaciamiento, comicidad, vacuidad, alargamiento del sentido. Véase la elocución de “bobina” y “viuda”. La repetición, como nos señala Knowlson, es un recurso particularmente característico de *La Última Cinta de Krapp*. Desde la situación general -el ritual de grabación de Krapp año tras año- hasta cuestiones particulares -gestos, maldiciones, movimientos, señalamientos- que hace el personaje durante su ritual. Con la utilización de la repetición y la variación, Beckett logra “dibujar”, literariamente hablando, “la discontinuidad y continuidad” del sujeto Krapp en sus individuos temporales. Y este alcance no es solamente en términos formales, también permite reconocer contenidos profundos de la obra: “[...]to assess the width of the chasm that separates Krapp from his former self and judge the strength of his obsession with a portion of his own past that he had earlier rejected as being unworthy of him”.³⁰³

La epifanía de la oscuridad y la luminosidad.

Otro tema que también obsesiona a nuestro autor a lo largo de sus numerosas piezas literarias, y que en *La Última Cinta* no es la excepción, es la oscuridad, tanto en el ambiente exterior, como la oscuridad de la conciencia. Se ha mencionado en el análisis de *Final de Partida*, la ausencia o la presencia de oscuridad simboliza la ausencia o presencia de vitalidad. Aquí la oscuridad adquiere matices similares. Nuevamente la dupla, oscuridad-luminosidad es un sistema poético que describe muerte-vida, además, también es soledad-compañía. En este sentido *La Última Cinta* es un drama moral, contrariamente a *Final de Partida* que

³⁰² “Beckett explica este cambio de tono en términos musicales, como un cambio de la clave mayor a clave menor en la aparición de estos temas”. Knowlson, *Ibidem*, Última consulta: 3 de enero del 2013, 19:25 hrs.

³⁰³ “[...] valorar la extensión del abismo que separa Krapp de su antiguo ser y juzgar la fuerza de su obsesión como una parte de su propio pasado, que anteriormente había rechazado por ser indigno de él.” Knowlson, *Ibidem*, Última consulta: 4 de enero del 2013, 14:52 hrs.

es un drama existencial. Mientras que la pregunta en ésta última es por la miseria de la condición humana, en la otra, es la miseria en las relaciones humanas. A Krapp, le preocupa, por encima de muchas otras cosas, “la búsqueda de la felicidad” y se debate entre encontrarla “en compañía de una mujer” cediendo ante los instintos naturales que asocia con las fuerzas de la oscuridad, o negarse a estos instintos sensuales en una actitud ascética con la ayuda de la luminosidad y encontrar la felicidad en sus grabaciones que son una especie de autoconocimiento espiritual.

*Cinta: [...] La nueva lámpara sobre mi mesa constituye una gran mejora. Con toda esta oscuridad a mi alrededor me siento menos solo. (Pausa) En cierto modo. (Pausa) Me gusta levantarme para cambiar de sitio, y luego volver aquí... (vacila)... conmigo. (Pausa) Krapp. [...] Acabo de escuchar pasajes al azar de un año del pasado. No lo he comprobado en el libro, pero deben de datar de hace diez o doce años por lo menos. Creo que en ese momento aún vivía yo con Bianca en la Kedar. Salí bien de aquello. Gracias a Dios. Asunto sin esperanzas. (Pausa.) Poca cosa sobre ella, salvo un homenaje a sus ojos. Muy cálidos. Los he vuelto a ver de repente. (Pausa) ¡Incomparables! (Pausa) En fin... (Pausa). Esas viejas exhumaciones suelen ser siniestras, pero a menudo las encuentros... [...]*³⁰⁴

Más adelante el Krapp deteriorado o en los 70 años relata en su grabación:

*Krapp: [...] Volví a quemarme las cejas leyendo Effie... (Pausa.) Habría podido ser feliz con ella allá en el Báltico, entre los pintos y las dunas. (Pausa.) ¿Habría podido? (Pausa.) ¿Y ella? (Pausa.) ¡Bah! [...]*³⁰⁵

La oscuridad que rodea su pequeño cenital de luz (lámpara de la mesa) representa la zona de la muerte, la zona de la soledad. El Krapp deteriorado de 70 años representa la insatisfacción, fracaso y desilusión de la batalla de lo que asociaba con oscuridad (sensualidad-carne-instinto) y luminosidad (voluntad-

³⁰⁴ Beckett, *Ob. Cit.*, p. 304.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 310.

espíritu-razón). La paradoja es que a Krapp, durante toda su vida, le atrajo lado oscuro de su existencia. Sabemos que en algunas versiones escénicas posteriores a la publicación del original (véase, *The Royal Court 1973*, Schiller Theater Werkstatt production 1969) existen indicaciones de que el actor observa por encima de su hombro al menos dos veces, porque “Death is standing behind him and unconsciously he’s looking for it”.³⁰⁶

En numerosas ocasiones dentro del conjunto de obras dramáticas de Beckett, encontramos la enorme metáfora de “la oscuridad vs. la luminosidad”. Como un medio para discutir una dualidad inherente al ser humano, su dualidad instintiva y racional, o naturaleza y cultura, o deseo y abstinencia, etc. Es evidente que la batalla de vida del personaje Krapp, giraba en torno a “elevarse por encima de su propia naturaleza oscura” para de esta manera acceder al área luminosa del auto-conocimiento y la comprensión, considerando esta luz como su verdadera esencia. Las cosas que asocia Krapp con esa “naturaleza oscura” son sus apetitos sexuales, la vida conyugal, el amor físico en general, la gula, el gusto por la bebida, las diversiones superfluas, todas aquellas cuestiones asociadas a la materia y a la carne; el conflicto deriva de que la propia naturaleza de Krapp es de un tipo muy distinto:

*Cinta: La nueva lámpara sobre mi mesa constituye una gran mejora. Con toda esta oscuridad a mí alrededor me siento menos solo. (Pausa.) En cierto modo. (Pausa.) Me gusta levantarme para cambiar de sitio, y luego volver aquí...(vacila)... conmigo. (Pausa.) Krapp.*³⁰⁷

El autor lo ha nombrado de tal manera que la asociación con la palabra “excrecencia” no puede pasar inadvertida, conjuntamente al genio artístico del propio autor, donde podemos ver al unísono un Krapp anterior y un Krapp posterior, es posible hacer una suma de partes y comprender, como espectadores/lectores, que la pieza relata, justamente, el fracaso de este personaje en esa batalla por elevarse por encima de su propia oscuridad, y cómo en este anómalo, pero lógico

³⁰⁶ “La muerte espera detrás de él e inconscientemente él la busca a ella”. Knowlson, James, “Krapp’s Last Tape: The evolution of play , 1958-75” en en *Journal of Beckett Studie*, [En Línea], [<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Knowlson2.htm>], Última Consulta: 3 de enero del 2013, 16:52 hrs.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 304.

futuro, Krapp sucumbe aún más profundo, es decir en una “negritud”, soledad, decadencia y desolación, sin haber aprendido nada de ello. ¿Qué falló? Podríamos decir que Krapp se siente cómodo en su “cuchitril” porque ahí es evidente dónde está la zona de oscuridad y dónde está la zona de la luz. Fuera de su refugio, en el “mundo de Dios” (utilizando la propia expresión de Krapp), es difícil diferenciar estas áreas, no parecen estar separadas en la vida, en las relaciones, en las dificultades, en los deseos o en el dolor. “[...] the world appears to Krapp in the form of a bewildering mixture of light and dark.”³⁰⁸ A lo largo de su vida, Krapp ha vivido este dualismo como un intento de separación o de reconciliación, nos dice Knowlson, sin percatarse que un lado u el otro, son co-existentes y definitorios, la “nulificación” y/o la sustitución de uno por el otro, no es posible.

Knowlson recupera del “libro de producción” de Beckett, una nota, donde afirma que los dos elementos en pugna, es decir, la luz (el ámbito espiritual) y la oscuridad (el ámbito sensual) son incompatibles, sólo en el ámbito de la especulación intelectual es posible reconciliarlos; en su parte física, (en este contexto se entiende como en su parte “ética”) siempre permanecen separados. El ejercicio es entonces a un nivel de racionalidad vs. irracionalidad. Lo cual lleva a nuestro personaje Krapp a involucrarse con una mujer, por ejemplo, es decir a involucrarse con la oscuridad, sin pretensiones de enredarse en ello de manera permanente. Sabe, o cree saber que, en un nivel racional, que la mujer y sus deseos físicos por ella, pertenece a un ámbito de la oscuridad y la irracionalidad sin posibilidades de continuidad.

En relación a lo anterior, Knowlson, nos dice que *La Última Cinta de Krapp* está prácticamente vacía, porque aunque el Krapp de menos 39 años parece haber alcanzado la felicidad, queda la esperanza de un fuego interno, asociado al entendimiento; esto permite que el optimismo en el Krapp de 39 años prevalezca. Al final cuando vemos al Krapp de 69 años escuchar su “ridículo optimismo”, ya que sigue siendo un hombre presa de sus apetitos y deseos voraces, y que la luz (espiritual) y el fuego (comprensión) a las que ha aspirado no han sido alcanzadas,

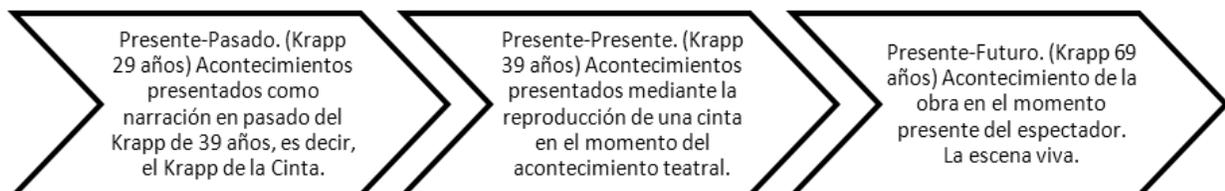
³⁰⁸ “[...] El mundo aparece para Krapp en forma de una mezcla desconcertante de luz y oscuridad” Knowlson, *Ibíd.*, Última Consulta: 7 de enero del 2013, 12:44 hrs.

la es aún mayor la decrepitud y la desilusión. La última imagen de la obra nos representa a un hombre sumido en la oscuridad, abatido por el conflicto entre dos fuerzas opuestas. En su análisis, James Knowlson, también rescata la evidente lección de maniqueísmo en esta obra, tanto por la representación del dualismo entre luz y tinieblas y la aspiración a una vida ascética, así como de gnosticismo. Las observaciones del estudio de Knowlson han sido pertinentes para nuestro análisis textual, ya que contemplan cambios y modificaciones textuales al original, derivadas de un trabajo extra-textual -la realización de la puesta en escena-, que permitió abrir dimensiones más profundas de la propia inteligencia narrativa de la obra, razón por las cuales he retomado el estudio.

Inteligencia narrativa.

Tal y como se hizo para el análisis de *Final de Partida*, creemos que vale la pena presentar un esquema gráfico que permita mostrar la manera en que se distribuyen los materiales de la trama, que son **los niveles de narración y temporalización de la pieza**,

Gráfico 1:



La acotación dice: *([...]) Vuelve al espacio iluminado con un viejo libro de registro y se sienta a la mesa. Pone el libro sobre la mesa, [...] se inclina sobre el libro, lo hojea, encuentra la anotación que busca, lee.)*
 Después repite varios textos de lo que está escrito en el libro de registro: *[...] Mamá por fin en paz. [...] Pelota Negra [...] Enfermera Morena [...] Ligera mejoría del estado intestinal [...] Equinoccio memorable [...] Adiós... al amor.*

Todas estas son anotaciones que corresponden al “libro de registro” que le sirven al personaje como guía de lo que grabó en determinado año. Como podremos ver más adelante, cada una de estas ideas corresponde algún acontecimiento que sucedió a lo largo de ese año y fue relevante para grabarlo.

Posteriormente comienza escucharse el contenido de la cinta.

En ella escuchamos los siguientes textos:

*[...]Fuerte como un roble. [...]
Intelectualmente he alcanzado la cresta de la ola. [...]
La nueva lámpara sobre mi mesa constituye una gran mejora. Con toda esta oscuridad a mí alrededor me siento menos sólo. Me gusta levantarme para cambiar de sitio y luego volver aquí... conmigo. Krapp. [...]
Silencio extraordinario esta noche. [...]
La vieja Señorita McGlome siempre canta a esta hora. Pero no esta noche [...]
¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llego a tenerla? No. ¿Canté alguna vez de muchacho? No. ¿Cante alguna vez? No.*

Todas estas narraciones que refieren al tiempo presente. Posteriormente, escuchamos texto que tiene que ver con expresión de más atrás.

Acabo de escuchar pasajes al azar de un año del pasado.

De las cuales evoca, principalmente:

Vivía con Bianca en la calle Kedar. Asunto sin esperanzas.

La cinta continúa su narración en relación al tiempo presente.
Estas viejas exhumaciones suelen ser siniestras, pero a menudo las encuentro...Detiene la grabación, pausa de ensimismamiento, entonces reanuda la grabación. ... útiles antes de lanzar a una nueva... rememoración.

Y al respecto del tono y el temperamento de su grabación dice:
¡Que yo haya sido ese cretino! ¡Qué voz! ¡Jesús! Y qué aspiraciones? ¡

En el momento presente de la Cinta, declara haber celebrado su

En el momento presente de la escena se ve que descorcha una botella.

La cinta

recuerda que ya en ese tiempo tenía ciertas resoluciones: *Beber menos.* Otra de las resoluciones que recuerda tener ya desde los 29 años es: *Planes para una vida sexual menos absorbente.*

En este período también descubrimos que el padre ha fallecido. *La última enfermedad del padre.*

cumpleaños número 40 en la taberna, sólo, hasta emborracharse como todos los años. Él dice:

El 40% de su vida activa utilizada tan sólo en las tascas.

Como podremos observar más adelante el acontecimiento del año fue dado por el encuentro sexual con “la chica de la barca”.

En algún momento, más adelante relata el recuerdo del fallecimiento de la madre, dice: *después de una larga viudez.* Con el dato anterior sabemos que fue una viudez de por lo menos 10 o 12 años y una larga convalecencia.

En relación a los últimos momentos de vida del padre, dice:

Fracaso de los laxantes. Persecución cada vez más lánguida de la felicidad. Se burla a propósito de lo que él llama su juventud y da gracias a Dios de que se haya terminado [...] Y para terminar un ladrido destinado a la Providencia.

Cuando recupera el año transcurrido, alcanza a reflexionar sobre la mirada pasada sobre su futuro. Dice:

De vuelta al año transcurrido, con lo que, así lo espero, es quizás un destello de mi vieja mirada futura.

Los acontecimientos de ese año que enuncia:

[...] La madre yace moribunda tras su larga viudez [...] Joven belleza morena.. Refiriéndose a las pocos asiduos que visitaban a su madre en la casa del canal. [...] Estaba ahí con un perrito blanco lanzando una pelota negra.

Refiriéndose a la larga espera en la convalecencia de su madre sobre.

[...] un banco junto a la acequia.

Descorchará botellas, a lo largo de toda la pieza, por lo menos en tres ocasiones.

Cuando Krapp de 70 años graba su cinta correspondiente a ese año, menciona haber tenido encuentros sexuales por lo menos en dos ocasiones con “Fanny”.

Con estas dos resoluciones, evidentemente incumplidas, vemos que sus planes de elevar su vida a un plano más espiritual han sido un fracaso. Siempre ha sido presa irresoluble de sus deseos y apetitos.

Detiene la grabación. Krapp se levanta para descorchar por segunda vez una botella. En esta ocasión canta en la oscuridad:

*Ahora el día se acabó,
Se está dibujando la noche.
Sombras...*

*Instantes. Sus instantes. Mis instantes.
Los instantes del perro. [...] Espiritualmente un año pobre. [...] Memorable noche de marzo.*

La noche de marzo a la que se refiere es la noche de la revelación sobre el sentido de su existencia y en ese momento pareciera que lo más importante a grabar es lo relativo a esa revelación. El texto a la letra, dice:
Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni caliente, para el milagro que... para el fuego que la mantiene encendida. Lo que entonces vi, de repente, fue que la creencia de había guiado toda mi vida, es decir....

Esta enorme revelación es detenida por Krapp de 70 años y adelanta la cinta, negándose a escuchar lo sustancial de la revelación. De hecho este gesto, de acuerdo con la acotación, ocurre con impaciencia.

Adelantando la grabación, cuando la reanuda se escucha al respecto del tema de la revelación, lo siguiente:
[...] veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había luchado encarnizadamente por ocultar es, en realidad, mí más....

Otra vez, Krapp, exasperadamente detiene la grabación y adelanta la cinta.

Sigue escuchándose:
[...] indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego...

Mucha más elevada su exasperación, desconecta el magnetófono, adelanta la grabación.

Ahora escucharemos un fragmento y la parte final del encuentro con “la chica de la barca” y una exclamación que anuncia la terminación de la grabación. Dice,
[...] Pasada la medianoche. Jamás experimenté silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada. [...]

Krapp desconecta y retrocede la grabación.

Escuchamos toda la narración del encuentro sexual con “la chica de la barca”. Hacia el final dice:
[...] Estábamos allí, tendidos, sin

movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

Finalmente, no la deja terminar. Ya ha escuchado antes el final.

Pasada la medianoche. Jamás experimenté....etc.

Krapp se dispone hacer su grabación actual. Antes come un plátano más. Se sirve más vino. Busca su cinta virgen. *Comienza a grabar.*

De esos textos, tenemos como principales:

[...] Pobre cretino por el que yo me tomaba hace 30 años. [...] Fui estúpido hasta ese extremo. [...] Todo eso ya pasó. [...] Recuerda los ojos que tenía ella. [Se refiere a la chica de la barca] Nada que decir, ni pío. ¿Qué representa hoy un año? Los pies fríos y la cabeza caliente. [...] Saboreando la palabra bobina. [...] ¡Bobiiina! El instante más feliz de los últimos quinientos mil.

Sabemos que ha escrito un libro del cual sólo ha vendido *17 ejemplares, 11 de ellos a a precio de mayorista.*

Que ha vuelto a leer la novela Effie.

(Novela de Theodore Fontane, emblemática del movimiento del realismo literario. El tema principal es el adulterio y el desenmascaramiento de la doble moral en la sociedad burguesa de la Prusia Imperial).

De la cual también hace mención en la Cinta del Krapp de 39 años.

Se auto ordena: *Continúa en la mañana con estas vaciedades. [...] ¡Acomódate en la oscuridad y sueña despierto! [...]*

Vuelve, vuelve. Toda esa vieja miseria.

Con una vez no tuviste bastante.

Drásticamente se deshace de la bobina que está grabando y repone la anterior, la que había estado escuchando.

Repite toda la narración de “la chica de la barca.” Comienza desde un apartado que no habíamos escuchado y avanza hasta partes reconocibles. Finalmente, ahora sí la deja correr hasta el final.

Dice, *Aquí termino esta cinta. Caja...*

tres, bobina.... Cinco. Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna probabilidad de ser feliz. Pero yo no querría vivirlos otra vez. Y

*menos ahora que tengo este fuego en
mí. No querría vivirlos otra vez.*

Krapp de 70 años permanece inmóvil
escuchando la Cinta andar en silencio.
Final de la pieza.

Organizar los materiales de esta manera nos permite identificar las tres líneas narrativas principales que se entrecruzan en la historia de la pieza. Asimismo, de esta manera es mucho más fácil observar las evoluciones o involuciones de la historia. Y como podemos visualizar, por lo menos en esta pieza, el avance o retroceso de la historia está determinado por los rasgos de carácter del personaje. Personaje que se debate entre su parte oscura, asociada a los instintos, los deseos, los impulsos y necesidades carnales; y la parte luminosa, racional, espiritual, donde no conserva apegos físicos, ni emocionales de ningún tipo. Opuestos de un debate que es fácil definir en la intimidad de su cuchitril, donde el haz de luz que cubre su escritorio es una circunferencia delimitada por una muy bien definida oscuridad. No así en la “vida real” donde los distintos acontecimientos de su vida son una mezcla compleja de éstos dos aspectos: oscuridad-luminosidad. Al situarnos en la forma de temporalización de la pieza, (a partir de los 29 años del personaje, siguiente nivel de narración, 10 años más tarde, y el momento actual de la pieza, 30 años más tarde) Beckett está presentando en un acontecimiento mínimo a partir de una extrema condensación (40 años de vida total) las derivaciones de las decisiones tomadas por el personaje, intentando ponderar su búsqueda de la luminosidad y la racionalidad (asociada al fuego), ciertamente, el autor no está representando un conflicto dramático, por el contrario está relatando mediante la confrontación de narraciones y la presentación de un personaje decrepito, el fracaso de una vida. Por ejemplo, a los 29 años parecía ser una resolución determinante “beber menos”, sin embargo, al momento de la actualización del acontecimiento el personaje “descorcha una botella de vino por lo menos en dos ocasiones”; y así sucede con las mujeres, con las bananas, etc. Esta forma para la fábula de Krapp podría denominarse, relato de vida, tal y como lo define Sarrazac en su libro *Juegos del Sueño y otros rodeos: Alternativas a la Fábula en la dramaturgia*, y su forma la del cruce de rodeos.

Otro aspecto que adquiere notorio relieve en esta presentación es el fallecimiento de los padres. La muerte del padre es un tema aparece en varias ocasiones como un motivo evocativo en su poesía, narrativa y en el teatro. No cabe duda que el sucinto relato de los últimos momentos del padre, donde dice: “[...] Y para terminar un ladrido destinado a la Providencia”. Ciertamente, son los padres de Krapp, (como en otro momento, son los padres de Hamm), sin embargo, el tratamiento tiende a coincidir: vuelve a remitirnos a su desapruebo frente a la extrema religiosidad en la que creció Beckett, y particularmente, su crítica implacable en relación ambos padres, fervientes y rígidos protestantes anglicanos. La muerte de la madre de Krapp “después de una larga viudez” ocurre también en circunstancias infelices con una larga y desolada agonía en “la casa a lado de la acequia”. Es imposible no emparentar esta circunstancia narrativa, con el acontecimiento biográfico de Beckett: la muerte de su madre ocurre en 1950, casi 20 años después de la muerte de su propio Padre,³⁰⁹ y existen testimonios biográficos, que la relación de Beckett con su propia madre siempre fue tirante y llega a ser, inclusive, una de causas determinantes para asentarse definitivamente en París; dice Krapp, “mamá por fin en paz”. En una exclamación que refleja que tanto el personaje como la madre por fin están en paz. ¿Habla esto de los sentimientos que pudieron abordar al autor a la muerte de su propia madre? Es también en la habitación de su madre donde el propio Beckett tiene “su momento revelatorio”, con la misma intensidad como es presentado en la historia de Krapp. Al concluir la II Guerra Mundial, y salvaguardadas todos los peligros de la Resistencia Francesa, nuestro autor regresa brevemente a Dublín, y es en la habitación del cuarto de su madre donde ocurriría la revelación artística decisiva de Beckett: “Comprendí que Joyce había llegado tan lejos como pudo en la dirección de un mayor conocimiento y del control de ese aluvión de material. Siempre estaba añadiendo cosas: no hay más que fijarse en las pruebas constantes que da de ello. Yo comprendí que mi camino, al contrario, era el empobrecimiento, la renuncia y emancipación del conocimiento; era restar más que sumar”, recogida por James Knowlson en su amplia biografía *Damned to Fame: Life to Samuel Beckett*.

³⁰⁹ Ver Rodríguez-Gago, Antonieta, [Estudio Introductorio], Beckett, *Los Días Felices*, p. 36.

Al mismo J. Knowlson años después confesaría que la palabra que falta en la grabación que escucha Krapp es “aliado”, digamos que la frase tendría que decir: [...] *veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había luchado encarnizadamente por ocultar es, en realidad, mí más [importante aliado]*. Presentar la frase completa, es decir, con la palabra “aliado”, sería de alguna manera reivindicar al personaje, gesto que iría en contra de las construcciones características de Beckett: personajes errantes, muertos en vida. La supresión de esta vital palabra es un gesto absolutamente beckettiano, que simplifica muchas cosas en relación a la identificación del estilo. Recordemos que esta frase es emitida por el Krapp de 39 años, y escuchada por el decrepito anciano de 70 años. Ante el fracaso de “los pasos andados en el tiempo”, para el viejo, la revelación no significa ningún acto significativo, como en sentido estricto tampoco lo fue para el “maduro Krapp”, ya que al final de sus días “cuando el día muere”, vemos a un Krapp vencido por la oscuridad.

Por lo anterior que se ha recuperado, es posible hablar de una autobiografía en *La Última Cinta de Krapp*. Las similitudes en ciertos aspectos de la propia vida de Beckett, particularmente el momento revelatorio, que aparece también en otras novelas como *Molloy*, *Malone Muere*, refieren al “auto-abandono frente a lo desconocido”,³¹⁰ cese en la lucha contra la oscuridad, la nada, la indefinición. Dice, Lawley, “el sentido de sí mismo es lo que está en cuestión”, y como él mismo nos hace ver, en estos términos, habría que considerar que Krapp no es una “visión desolada” del pasado, sino una “visión desolada del punto de inflexión (momento determinante) del pasado”.

³¹⁰Lawley, Paul, "'The Rapture of Vertigo': Beckett's turning-point", in *Modern Language Review*, 21 Jul, 2011 [En línea] [<http://www.questia.com/library/1G1-61522133/the-rapture-of-vertigo-beckett-s-turning-point>], Última Consulta, 03 de mayo del 2013, 20:30 hrs.

Los Días Felices.

Presentación.

La tercera pieza dramática que analizaremos en esta investigación es *Happy Days* (*Los Días Felices, Días Felices, Qué hermosos días*), obra teatral que conjunta y resume los mejores elementos de la aplaudida *Esperando a Godot* y la magnífica *Final de Partida*. Asimismo junto con éstas dos, integraría la trilogía dramática -similar a su trilogía narrativa: *Molly, Malone Muere y el Inombrable*- aunque como ya hemos dicho en otro momento, hacer estos conjuntos es restarle crédito a otras piezas teatrales, p.e. *La última cinta de Krapp*, y piezas narrativas, p.e. *Watt*, que son importantes en su legado literario. *Happy Days* es una pieza del año 1961, que representa el retorno del Beckett dramaturgo a la lengua inglesa, es la obra más lograda en la experimentación beckettiana a nivel formal. Es decir, es el texto teatral donde los elementos de condensación, minimalismo y el alto valor simbólico de la desintegración del lenguaje son representados con mayor efectividad. Es el hito realista del estilo beckettiano, en otras palabras, *Happy Days* es la obra donde el realismo, más bien el “infrarealismo beckettiano” se consolida. Este infrarealismo beckettiano consiste en que la situación que presenta corresponde a una situación real y concreta, inclusive, no se ignora la extrañeza de la situación: Winnie y Willie son sobrevivientes de la humanidad, viven despojados o abandonados en un inmenso desierto, él, dentro de un agujero, ella, enterrada hasta la cintura dentro de un montículo de tierra petrificada. Los días pasan de manera casi igual, el sol es cada vez más abrasador; el enterramiento y la presión de la tierra sobre Winnie avanzan hasta alcanzar su cuerpo completo, dejando liberada solamente su cabeza hacia el final de la obra. Ella tiene sus palabras, su bolso, su canción y su historia para llenar sus días, él tiene su postal pornográfica, su periódico, y de vez en cuando las preguntas de ella. A pesar de lo inusual de la situación, esta es perfectamente asumida como una circunstancia real, que tuvo un origen y que está en *continuum*.

El acontecimiento representado en *Happy Days* es el momento preciso antes de un final definitivo que nunca llega. La referencia a elementos externos es casi nula, aunque sí hay algunas pistas, bastante ambiguas que explican el origen de la

situación, más allá del acontecimiento representado en el texto. Formalmente la situación dramática es una situación humana posible, aunque poco probable. La forma temporal de *Happy Days* no es la de una contracción extrema de una trayectoria de vida, como el caso de *La Última Cinta de Krapp*; o la de una extensión de un momento específico, como en *Esperando a Godot* y *Final de Partida*. Aquí, vemos un tiempo presente insistente, cada continuo es interrumpido. La imagen que encuentra el autor para nosotros es la de un ahora que se interrumpe y reinicia cada vez. Winnie el personaje sobre el cual recae todo el desarrollo narrativo, no acumula elementos que permitan avanzar en la trayectoria de su circunstancia, por el contrario es constantemente interrumpida por sus propios pensamientos y tropiezos, partiendo de la situación inicial va mostrando diferentes tiempos presentes. Esto implica que el lector/espectador sea “el gran hilvanador” de los *Días Felices*, para de esta manera caer en cuenta de la historia precedente y subsecuente.

En todas las ocasiones en que el personaje Winnie refiere al pasado o a un acontecimiento que ha ocurrido en un tiempo distinto al que se observa, vemos la misma extrañeza y asombro que hace que la narración no sea acumulativa para el personaje, por el contrario, es como si cada vez se maravillara por lo que sucede o sucedió, sin tener precedente de ello. Ante el lector/espectador tenemos una serie de postales individuales que representan una situación particular. Miradas en conjunto podrían ser un gran acontecimiento que engarza distintos estados temporales, similares en la obra beckettiana: la desaparición paulatina de la vida hasta su conclusión. *Happy Days* es el momento justo antes del final. Final que no vemos, pero que agoniza.

En esta ocasión el leit motiv del genocidio no es la oscuridad, como fue el caso de *Final de Partida*, aquí la imagen exterminadora es la de un sol abrazador que cae del cielo convirtiéndolo todo en cenizas. Esta extrañeza frente a los acontecimientos, es la extrañeza frente al tiempo, que se representa como una extrañeza frente a las palabras. Winnie manifiesta constantemente su miedo a verse abandonada por las palabras; en varias ocasiones intenta retener sus palabras, recordarlas, no perderlas; sabe que el abandono definitivo de las palabras, será el

abandono definitivo de sí misma. El abandono inevitable de sí misma se va haciendo presente con la pérdida del lenguaje, pérdida que se representa bajo la siguiente trayectoria: el olvido del contexto o el referente de que dan situación a las palabras, la pérdida de su significado, hasta la pérdida de los vocablos. Afirma Clas Zilliacus,³¹¹ “las palabras están hipertrofiadas, son tautológicas y fragmentadas, hasta el final adquieren sentido”, en este punto existe un contraste muy acentuado entre atrofia e hipertrofia en la descomposición del lenguaje y el habla del personaje de Winnie.

Este personaje es relevante por más de un sentido: es uno de los pocos personajes protagónicos femeninos (junto a Maddy Rooney de *Todos los que caen*), es el ejemplo encarnado de aquella máxima que discutía Beckett frente a la obra de Proust respecto a la vida como una consecución de hábitos pactados entre el individuo y los objetos que le rodean. Este hábito es el que hace que la vida sea tolerable, de lo contrario, ante el rompimiento del “contrato fiduciario” –el hábito- la vida sería dolorosa; Winnie prefiere el aburrimiento que le proporcionan los hábitos, sus reiteraciones lingüísticas y la manipulación de los objetos que saca y mete de su bolsa, que enfrentarse a su propia angustia existencial. Otro aspecto relevante del personaje, y en general de la obra, tiene que ver con el hecho de que ninguna de las acciones o textos de Winnie están condicionados con un subtexto potencial evidente, es decir, las múltiples interpretaciones que pueden derivarse del personaje y su situación se mantienen equilibradas, no se cargan hacia ningún lado, ni inducen ninguna en particular. Está característica también se circunscribe al minimalismo extremo que define a la pieza, así como esa búsqueda del esencialismo dramático que distingue la última etapa del teatro beckettiano. *Happy Days* es la obra ejemplar de cómo Beckett intenta no decir nada más de lo que hay. “Beckett se convirtió en director porque él quería supervisar que ningún significado fuera priorizado”.³¹² Las acotaciones y los textos de los personajes tienen una importancia equiparable a los diálogos en esta obra, en el nivel simbólico y

³¹¹ Zilliacus, Clas, “Naturaleza muerta: acerca de la forma del tiempo en Los Días Felices de Beckett”, [Conferencia], V Congreso Internacional de Letras, 1 de diciembre del 2012, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

³¹² *Ibidem*.

narrativo. Hablaremos más adelante a detalle de esta característica; por el momento, quiero señalar como las acciones del personaje marcadas en las acotaciones son descritas en términos prácticos y objetivos, sin entrar en detalles de su significado.

De acuerdo con Rodríguez-Gago, en *Happy Days* “Beckett continúa su “ontoespeleología” particular, como él la denomina, su investigación, puramente literaria, sobre el origen del Ser;” una búsqueda transversal a toda la obra determinada por tres funciones que parecen ser las fundamentales: “el movimiento y el reposo [...], el ser [...] y el lenguaje [...]”,³¹³ el “yo” y el “otro”. La alteridad aparece en un eterno juego de extensión de ser del “sí mismo” y por lo tanto un “ser-otro indistinguible de un ser-yo”. Como se señalaba anteriormente, la empresa de definición del Ser es en todos los casos a partir de estas funciones, los juegos de reduccionismo, la simplificación, la “ascesis” del lenguaje y la representación de la vida abandona. En el caso particular de *Happy Days*, ese “otro” indistinguible de “yo” que se resiste a lo inaudible y el silencio es Willie, la pareja incondicional de Winnie, que monosílabo ciertos textos a lo largo de la obra, y que junto a Winnie es el último sobreviviente de la humanidad, al parecer; en su precariedad espiritual y moral a Willie no le preocupan los días, felices o no, es una “bestia salvaje”, sin consciencia.³¹⁴ Su importancia viene de su función en la determinación del Ser de Winnie.

Winnie: [...] Ah sí, si pudiera soportar el estar sola, quiero decir charlar sin cesar sin que me escuchara ni un alma. (Pausa.) No es que me haga ilusiones de que me escuchas Willie, Dios me libre. (Pausa.) Quizá hay días en que no me escuchas nada. (Pausa.) Pero también hay otros días en que me contestas. (Pausa.) Así que puedo decir en cada momento que incluso cuando no contestas y quizás no escuchas nada, que Algo de esto se está escuchando, que no estoy hablando sola conmigo misma, es decir, en el desierto, algo que no podría soportar - por mucho tiempo. (Pausa.) Eso es lo que me ayuda a

³¹³ Badiou, Alain, *Beckett, el infatigable deseo*, p. 17.

³¹⁴ En su traducción, Rodríguez-Gago señala las reminiscencias del pensamiento schopenhaueriano que prevalece en Beckett, al igual que el cartesianismo.

*continuar, o sea, a continuar hablando. (Pausa.) Mientras que si tú te murieras - (sonrisa) - el estilo antiguo - (fin de sonrisa) - o te fueras y me abandonarás, entonces, ¿qué haría yo, qué podría hacer yo durante todo el día, es decir, entre el timbre de la mañana y el de la noche? (Pausa.) Sólo mirar fijamente al frente con los labios apretados. (Pausa larga mientras hace este gesto. Deja de arrancar hierba.) Ni una sola palabra hasta el día en que me muera, nada con que romper el silencio de este lugar.*³¹⁵

Junto a su investigación ontológica es posible reconocer las intenciones claras de la búsqueda de un esencialismo en torno a la convención y el hecho teatral. Hemos dicho anteriormente, que esta investigación pueden indagarse desde *Esperando a Godot* –recordemos que la antecesora *Elehuteria* todavía contenía un abigarramiento temático y formal que iba desde el vaudeville, el teatro del absurdo, teatro existencialista, la comedia física, etc.- hasta *Los Días Felices*, donde la tarea cumplida es la de depurar de todos aquellos elementos superfluos y/o accesorios a la escena, para conseguir una imagen mínima pero contundente de la situación representada. Contrariamente a *Final de Partida* y *La Última Cinta De Krapp*, en *Los Días Felices*, el espacio escénico no es un lugar cerrado que es cobijado (o mejor dicho devorado) por la oscuridad, aquí vemos un espacio abierto intensamente iluminado, (mejor dicho, intensamente abrasado por el sol), además hay un elemento de colorido señalado en las acotaciones que no existía en sus obras anteriores, y que no aparecerá en ninguna de las obras posteriores. Lo que no cambia es la ambigüedad de la imagen. Nuevamente, Beckett se abstiene de la obviedad o de cualquier explicación. Rodríguez-Gago se pregunta “¿Por qué está Winnie enterrada hasta la cintura? Nunca lo sabremos”, y en todo caso, no es relevante, es lo mismo que querer indagar, ¿por qué se espera *Godot*?, o ¿qué es exactamente esa oscuridad que está devorándolo el afuera en *Final de Partida*? El autor simplemente está construyendo imágenes escénicas para problematizar ciertos perfiles de la condición humana, estados internos, subjetivos, en donde el espectador tendrá que hacer un esfuerzo de observación del conjunto e inferir de

³¹⁵ Beckett, Samuel, *Los Días Felices*, p. 145.

acuerdo a su historia personal lo qué está viendo. Las preguntas no serán por las causas de la situación de los personajes, -eso ya está, como está el mundo cuando llegamos a él- sino por las consecuencias, que es el final abierto de Beckett, es el “quizás” beckettiano el que deberá ocuparnos.

De acuerdo a lo anterior, Beckett es el artista que mejor representa el temperamento de la contemporaneidad artística. Los artistas y arte contemporáneo no intentan reivindicar un estado de cosas, no portan ningún programa social o ideológico; sin embargo, esto no los disculpa de la responsabilidad de su contexto y de tomar posturas frente a los acontecimientos del mundo, eso si nunca definitivas o definitorias. Esa indefinición es leída en la mayor parte de las veces como “inseguridad, desconfianza o insatisfacción”. Por el contrario, en este caso, a lo largo de esta investigación hemos ido encontrando que la incompletud beckettiana es una estrategia ética para mantenerse lucidos frente a la realidad.

Probablemente se sobredimensiones la “ascesis literaria” (término utilizado por Badiou) como una estrategia ética, siendo que todos conocemos la anécdota del porqué Beckett comienza a escribir en francés y cómo determinó ese cambio de idioma sus procesos creativos, el cual le obligó a encontrar un “sin estilo” que se convirtió en su estilo particular. Muy probablemente, sin este paso por el francés, como lengua ajena, no habría conseguido lo que consiguió en el inglés posteriormente, y que es tan evidente en *Happy Days*. El vaciamiento de las palabras para quedarse solamente con los elementos sonoros y musicales de la pronunciación.

Muy parecido al origen de *La Última Cinta de Krapp*, Beckett comenzó a escribir *Happy Days* como un monólogo en voz femenina, que al principio llamó: “[X] Famale Solo;”³¹⁶ Rodríguez-Gago nos relata como a este primer boceto le siguieron un total de siete manuscritos obsesivamente revisados, que dan cuenta de lo estricto y peculiar que era Beckett en sus procesos de creación. Un proceso que iba desde la redacción del realismo inicial a la depuración, por medio de “la simplificación, precisión y concentración” de los elementos esenciales. De acuerdo a los que nos presenta Rodríguez-Gago en su completísimo “Estudio Introdutorio”,

³¹⁶ Rodríguez-Gago, *Ob. Cit.*, p. 73.

el proceso creativo de Beckett en *Los Días Felices* y que se puede extender a toda su obra es:

“Primer momento.- El manuscrito está plagado de detalles “realistas” que dan explicaciones, conexiones y orientaciones de la acción, la ficción, los personajes.

Segundo momento.- “La creación de ausencias”, Beckett suprimirá todos esos detalles para quedarse solamente con acontecimientos.

Tercer momento.- En este paso, el autor se dedica a desvincular y destruir las relaciones de causalidad entre los distintos acontecimientos de la acción literaria, así como a “sustituir una cronología lógica por un ordenamiento interno”. La pauta de este ordenamiento tiene una lógica musical”.³¹⁷

En el segundo y tercer paso nuestro autor está desplazado lo anecdótico y cotidiano por lo ambiguo y esencial para encontrar “lo universal”. Hay constantes que subyacen durante todo el proceso creativo: la ironía, la mezcla de tonos trágicos, cómicos, satíricos, énfasis en la ambigüedad hacia los finales. Como vemos las directrices del trabajo creativo son en resumen, la depuración del lenguaje, la simplificación de las imágenes y la búsqueda de un mayor efecto dramático a partir del realce de los acontecimientos, más que de la anécdota. Es de notarse, particularmente en el teatro, que de la misma manera sucede con los personajes. Cada uno de ellos forma parte de un ordenamiento visual que construye una gran metáfora. Particularmente, la relación espacio escénico-elementos escenográficos-personajes cumple la misión de generar un gran imagen en movimiento, perfectamente delimitada, que no deja el menor espacio a la suspicacia y es paradójicamente ambigua e indeterminada.

Las relaciones de los personajes con el tiempo y el espacio son particularmente abrumadoras. Los personajes se plantean un objetivo, (llegar, empezar el día, salir, entrar, acabar, cantar, hablar, esperar), y se encuentran sumamente preocupados por cumplir sus tareas nimias, aunque sus infinitas acciones no los llevan a ningún lado, sus personajes son especialistas del arte del fracaso, como se había hecho notar en otro momento. El estilo beckettiano surge

³¹⁷ *Ibidem*, p. 73-74.

en una contra posición artística e intelectual a la “omnipresencia y omnipotencia clasicista joyceciana”. Como su más digno opositor, estilísticamente hablando, Beckett también encuentra su propio estilo narrativo que le dará su lugar espacial en la literatura universal, “Beckett encuentra su propio estilo de narrar, no acerca de algo, sino presentar “ese mismo algo”, como Joyce en *Finnegan’s Wake*, pero utilizando un camino totalmente opuesto: el de la simplificación, la depuración y la destrucción de la narrativa convencional hasta límites que nos hubieran parecido imposibles”.³¹⁸ Más en sus novelas que en el teatro, es posible identificar el patrón clásico de la literatura moderna, esta idea de “viaje introspectivo”, en una trayectoria circular, donde el lenguaje escrito “es un habla” particular de un personaje que habla para sí, como él mismo y como otros. Más que “el qué nos cuenta” el personaje, parece que lo prioritario es el “cómo lo cuentan”. En su dramaturgia, el hallazgo no es el de haber dado continuidad a un estilo particular del Modernismo, sino, haber encontrado una forma dramática distinta, percibida en un primer momento como anómala y por lo mismo, provocadora. Con el paso del tiempo, hemos refrescado nuestra mirada e incrementado nuestras herramientas críticas para entender los abundantes detalles que caracterizan su trabajo teatral; y, ahora sabemos que no es posible conformarse con la lectura “pesimista y absurda” de su obra.

Una de las características particulares que es posible observar en su teatro es: a diferencia de los textos dramáticos de los llamados dramaturgos “pre-modernos” –Materlink, Wedekind, Jarry- “modernos” -Chejów, Brecht, Strindberg, Ibsen- inclusive en los “contemporáneos a Beckett” -Ionesco, Pirandello, Genet- etc., la puesta en escena en todas sus definiciones espaciales, temporales, técnicas, inclusive, en sus detalles actorales, están contenidos en el texto. Es decir, el texto dramático beckettiano se adelanta hacia “la partitura escénica del Teatro Posdramático”, dejando atrás el texto dramático como género literario -el cual todavía podemos encontrar en la gran mayoría de los dramaturgos simbolistas, modernos y absurdistas- para dar paso al texto teatral como un elemento más de la escenificación. Este cambio es posible observarlo a partir de los años 70^a (*No yo,*

³¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

Aquella Vez, Pasos), sobre todo en las piezas de los años 80^a (*Impromptu Ohio, Catástrofe, Qué dónde*). Con esta observación queremos señalar que las acotaciones escénicas, los planos escenográficos, las indicaciones de trazo, salidas, entradas, disposiciones generales del escenario, de entrada o salida de música, sonidos atmosféricos e incidentales, etc., son parte vital de la partitura teatral y deben mirarse como parte sustancial del texto. Y como sus propios lectores críticos, directores y actores han señalado en más de una ocasión: “las acotaciones dramáticas en Beckett no son una sugerencia, son parte de la secuencia teatral”.³¹⁹

Las indicaciones de gestos y acciones son igual de relevantes que las palabras de los personajes; por esta razón deben ser consideradas literal y “al pie de la letra”. En el caso de *Happy Days* lo anterior es más que evidente. Si pudiéramos experimentar la escena con tan sólo las acciones, gestos, minucias escénicas, movimientos, sonidos y efectos escénicos del personaje de Winnie y la escena en general, estoy segura que la elocuencia del acontecimiento de la obra seguiría ahí. Rodríguez-Gago, nos explica que el propio autor, que ha dirigido en dos ocasiones la obra, y no ha reconocido como suyas obras que se han montado ignorando sus direcciones escénicas.

La vitalidad -en relación al texto- de los gestos, acciones, accidentes, movimientos, sonidos proviene de la reiteración/ oposición de lo que en el discurso se está construyendo, y a su vez, de ahí el conflicto dramático. Por ejemplo, en el caso de la obra en cuestión: Winnie nos repite hasta el cansancio, “que este será otro día feliz o que el día promete ser un día feliz”, aunque no resulte convincente. Esta falta de convencimiento proviene principalmente de sus acciones físicas mínimas (no puede hacer mucho atascada en esa colina petrificada, que es la metáfora de la suspensión del tiempo) que resultan ser insulsas, repetidas, desgastadas y hacia el final vemos, imposibles, ya que cuando se acaben “las cosas que hacer” y todavía “haya día por delante”, entonces, “todo terminará por convertirse en cenizas”. La insistencia del presente está dada por la insistencia en la manipulación de los objetos, una relación atrofiada “de facto”, ya que los objetos

³¹⁹ Zilliacus, Clas, *Conferencia citada*.

no están para lo que les es propio, sino para alargar la llegada del momento en que el sujeto cae en cuenta de que es él o ella es la atrofia misma de toda la situación.

La pregunta subyacente a este paisaje pos apocalíptico es, ¿por qué estos personajes siguen aquí, todavía? La respuesta a esta indagatoria puede venir de dos fuentes, por un lado de la relación entre Winnie y Willie: ellos todavía viven porque se tiene el uno al otro, aunque ninguno de los dos realmente quiera estar con el otro. Resulta sumamente simbólico que para que el día de Winnie empiece realmente, debe golpear y despertar a Willie con su sombrilla, que la mire y que le haga saber mediante un sonido, gesto o movimiento que él sigue ahí y la escucha. Como mencionábamos más arriba, la relación entre Winnie y Willie es el axioma de Berkeley, “ser, es ser percibido”. Por otro lado también tenemos el espacio escénico: el desierto. Este es la metáfora de lo anticultural, anticivilizatorio, es lo opuesto a la ciudad; es el espacio mítico de las Sagradas Escrituras a dónde fueron arrojadas los que agraviaron a Dios mediante la duda; pero también es el espacio donde se fundaron las primeras ciudades y donde Moisés encontró las “tablas de la ley” (la primera ley moral y política de Occidente); es decir, el desierto, a pesar de ser un paraje inhóspito y mortal, es un paisaje fundacional para la imaginación humana. Es una prueba de resistencia y una continua búsqueda, y eso es precisamente lo que están haciendo nuestros personajes: resistir al hundimiento. ¿No es acaso esa la gran metáfora poética propia del universo beckettiano sobre la raza humana? Rodríguez-Gago cita lo siguiente: “[...] la composición de *Los Días Felices* revela el continuo interés en “una nueva realidad mitológica” compuesta de fragmentos o en decadencia. Esta realidad mítica no se construye alegóricamente, sino que vemos el panorama del pensamiento occidental en fragmentos desgastados como un “collage” de objetos perdidos”.³²⁰

Otro elemento fundamental en *Happy Days*, y en el resto de su dramaturgia, por supuesto, es el tema del deterioro, que está puesto en el cuerpo y la lucidez de los personajes representado mediante el desgaste de los objetos, pero también mediante el desgaste de la memoria. “El lenguaje de la protagonista -rico en

³²⁰Beckett, Samuel, *Ob. Cit.*, p. 81.

matices y cambios de estilo- refleja especialmente su pérdida de memoria”.³²¹ Sus recuerdos se deterioran, paulatinamente deja incompletas sus citas literarias, se autocorrigió todo el tiempo, comete errores en su forma de hablar, utiliza frases y modismos arcaicos. Conforme “avanza” el acontecimiento, el deterioro mental se ha acentuando y también el deterioro de los objetos, como si estos fueran “acabándose”, diluyéndose en su forma y en su uso. Veamos un ejemplo de esta disolución gradual:

Winnie .- La razón. (Pausa.) No he perdido la razón. (Pausa.) Todavía no. (Pausa.) No toda. (Pausa.) Algo queda. (Pausa.) Ruidos. (Pausa.) Como pequeños... desmoronamientos, pequeños... derrumbamientos. (Pausa. Bajo.) Son las cosas, Willie. (Pausa. Voz normal.) Dentro de la bolsa, fuera de la bolsa. (Pausa.) Oh, sí, las cosas tienen su propia vida, eso es lo que siempre digo, las cosas tienen vida.

*Y ahora? (Pausa.) ¿Y ahora qué, Willie? (Pausa larga.) Queda mi cuento claro está, cuando falla todo lo demás. (Pausa.) Una vida. (Sonrisa.) Una larga vida. (Fin de sonrisa.) Comenzando en la matriz, donde la vida solía comenzar [...].*³²²

El tema de la “pérdida de la memoria” resulta ser, por encima de otros contenidos en la misma pieza, el más relevante, esto es, por lo significativo del asunto en la crítica al lenguaje y que seguramente tiene sus orígenes en la altísima influencia de Fritz Mauthner: “El lenguaje llega a ser la memoria del organismo que se llama hombre, y este mismo organismo es, también solamente, memoria de su propia evolución. La vida y el lenguaje se juntan en una indisoluble unidad. Se puede decir: lo mismo que la memoria como “capacidad”, como función cerebral, y la memoria como acto individual (recuerdo), confluyen en una palabra, así también aquí, el organismo es la memoria de toda naturaleza viviente y el lenguaje es la misma memoria”.³²³ El lenguaje es memoria del ser humano, la memoria (como

³²¹ *Ibidem*, p. 81.

³²² *Ibidem*, p. 207.

³²³ Mauthner, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, p. 99.

recuerdo o como capacidad) es palabra. Cuando la memoria se disuelve, se disuelve la vida.

Tómese lo anterior como los temas más relevantes que toca la pieza. Ahora revisaremos cuál es la estructura, el andamiaje narrativo que soporta este contenido. Posteriormente escudriñaremos en la inteligencia narrativa de la pieza para conocer si desde ese enfoque el análisis nos arroja nuevas información y pistas de interpretación.

Inteligencia narrativa.

Beckett dirigió en dos ocasiones, *Los Días Felices*, en una primera ocasión en el año 1971 para el Teatro Schiller de Berlín, y una segunda vez, con casi nada de cambios, -de hecho basando en el mismo libro de dirección- en el año 1979 para el Teatro Royal Court de Londres, en esta ocasión con su actriz favorita Billie Whitelaw como protagonista,³²⁴ cabe mencionar que el autor participó muy de cerca desde las primeras puestas de la obra, ya fuera como asesor o colaborador directo, por carta a petición de los directores o participando activamente en los ensayos, como fue el caso de su estreno en París en el año 1963.

Como trabajo de preparación de ensayos, Beckett organizó su material textual en doce escenas, ocho en el primer acto y cuatro en el segundo. El análisis de esta división nos permite encontrar un criterio que tiene que ver precisamente con la definición de los acontecimientos que integran la pieza. Por ejemplo, “el primer fragmento o Escena 1”, que Beckett determinó que abarcaría desde el “principio hasta el texto ojos viejos”, corresponde al inicio de la jornada de Winnie con el estridente sonido del despertador, aunque el sol ya está en el cenit, vemos su habitual “cepillado de dientes”, da cuenta de la presencia de Willie “Don Maravilloso”, su incomodidad ante el plácido sueño de él -como desembarazado de cualquier preocupación, ni mejor, ni peor- es un ir y venir de pasta, cepillo, lentes, pañuelo, etc.; también es relevante en esta parte, la notoriedad en el desgaste del cepillo y el agotamiento de la pasta de dientes. Junto al desgaste de los objetos

³²⁴ *Ibidem*, p. 86-87.

también nos deja ver el desgaste de sus propios ojos, ya que le resulta sumamente complicado leer el contenido y las indicaciones de la pasta.

Winnie: [...] (deja el cepillo en el suelo) -pronto ciega - (se quita las gafas) - en fin - (deja las gafas en el suelo) - he visto bastante - (busca un pañuelo en el escote) - supongo - (saca el pañuelo doblado) - hasta ahora - (sacude el pañuelo) - cuáles son aquellos versos maravillosos (se limpia un ojo) - desdichada de mí - (se limpia el otro) - ver ahora lo que veo - (busca las gafas) - ah sí - (coge las gafas) - no me lo perdería (comienza a limpiar las gafas, echándoles vaho) - ¿o sí? - (frota) - sagrada luz - (frota) - que brota de la oscuridad - (frota) - azote de luz infernal.

Recuperemos cómo, de acuerdo a nuestro enfoque de análisis, podemos identificar los acontecimientos y la disposición temporal que están construyendo a partir de ellos: en otro momento decía que es posible agrupar los acontecimientos de acuerdo a los siguientes criterios, cuando esté en juego la identidad de los personajes, en relación a la acción que recae en un objeto o en un actor, cuando vemos que los dos actores más importantes están presentes, y que hay una confrontación entre ellos y/o otros grupo de agentes, se cumple un lapso temporal, finalmente, si hay un cambio de lugar. Para identificar los acontecimientos es necesario considerar que esto son “estados o períodos de transición” que posibilitan el movimiento de la fábula que se está relatando. Otra buena estrategia para diferenciar un acontecimiento de otro es el del “criterio de cambio” que puede ser identificado mediante el verbo. Que en este caso es: “Comienza...”. Beckett mismo determina que sea hasta el texto “Ojos viejos”, porque a partir de ahí el verbo “comienza” está agotado, ya no estamos sobre el “comienzo del día”, sino sobre “la continuidad del día”, es el momento en que Willie despierta.

De acuerdo a las indicaciones de Beckett, la “Escena 2”, es del momento en que “despierta a Willie con la sombrilla” (inmediatamente posterior a “Ojos viejos”) hasta que “Willie se abanica con el periódico y Winnie coge la lupa”. Si consideramos lo anterior, podemos ir distinguiendo por los menos dos grupos de

acontecimientos, uno que tiene que ver con las acciones de Winnie para pasar de “un timbre a otro timbre de despertador”, es decir, para pasar sus días; otro grupo de acontecimientos tiene que ver con la aparición de Willie y la confrontación con Winnie. En la primera parte de esta escena vemos como Winnie utiliza algunos objetos de la bolsa: el jarabe, sus lentes de aumento, una barra de labios. Y nos hace ver que estos se están agotando o desgastando notoriamente. Por su parte Willie le informa a Winnie -y a los que observamos- de un suceso importante: “la muerte del Charlie Hunter”, lo cual permite la evocación de un recuerdo de la infancia de Winnie: “se ve sentada sobre sus rodillas”, “su primer baile”, “su segundo baile”, “su primer beso” y “un cobertizo indefinido”, con estas mínimas frases podemos deducir que el recuerdo infantil tiene que ver con un evento de tipo sexual, y es muy probable que no sea un evento feliz; sin embargo, Winnie expresa que es “un recuerdo feliz”. Asimismo en esta misma escena vemos como Winnie saca el revólver de su bolsa con un gesto rápido lo besa y lo vuelve a guardar. Todas estas son acciones, recuerdos y gestos que contradicen el discurso del personaje (“otro día feliz”) y van formando el conjunto metafórico que es esta gran ironía de “*Los Días Felices* de Winnie”: ella asegura que será otro día feliz, ni mejor, ni peor, el hecho es que sus objetos están acabándose y las palabras están abandonándola. Aquí la acción que nos permite visualizar el cambio de acontecimiento nuevo es la acción de Winnie de golpear a Willie con la sombrilla para que se despierte y la escuche.

Y decimos que Winnie despierta a Willie de esta manera por su necesidad de ser escuchada por la información que tenemos en la “Escena 3”. Aquí encontramos el fragmento revelador de Winnie sobre la necesidad del otro para autodefinirnos y soportar el hundimiento,

*Winnie: “[...] puedo decir en cada momento que incluso cuando no contestas y quizás no escuchas nada, que Algo de esto se está escuchando, que no estoy hablando sola conmigo misma, es decir, en el desierto, algo que no podría soportar - por mucho tiempo. (Pausa.) Eso es lo que me ayuda a continuar, o sea, a continuar hablando”.*³²⁵

³²⁵ *Ibidem*, p. 147.

Vemos la indiferencia -acaso, la real felicidad derivada de esa indiferencia- de Willie frente a la circunstancia: él concentrado en su postal pornográfica apenas se ocupa de las disertaciones de Winnie. Como en otro momento se señalaba, la definición de los acontecimiento que integran la fábula también pueden determinarse por servir a la “mejoría o deterioro” de la acción general en relación a la situación inicial. Es de esta manera como los acontecimiento empiezan adquirir un relación de causalidad entre ellos, como vemos en el ejemplo.

Otro asunto relevante de este fragmento se identifica con la frase “continuar hablando” de Winnie. Desde el principio de la escena vemos lo maravillada y extrañada que se encuentra con las definiciones del cepillo de dientes: “cerdas de puerco”, dice. La escena también termina con la extrañeza frente a las palabras por parte de Winnie, pregunta: “¿para referirse a los pelos de la cabeza, utilizas el o los?” Tal parece que “los” le suena vulgar; Willie, lo único que hace reafirmar lo que ella ha decidió, él utilizaría: “El pelo de la cabeza”. Todo el fragmento es una insistencia sobre “el continuar hablando” frente al desgaste, el sin-sentido, inclusive, frente al pudor que pueden ocasionarnos las palabras. También en esta escena Beckett va dejando algunas marcas de su propio pensamiento, como en el caso del siguiente texto,

*Winnie: Es tan poco lo que uno puede hacer. (Pausa.) Que se hace todo. (Pausa.) Todo lo que se puede. (Pausa.) Típicamente humano. (Pausa.) La naturaleza humana. (Comienza a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza.) La debilidad humana. (Vuelve a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza.) La debilidad natural”.*³²⁶

En la “Escena 4”, vemos que se enuncia concretamente el miedo latente de Winnie a lo largo de toda la obra:

Winnie: [...] Las palabras nos abandonan, hay momentos en que incluso ellas nos abandonan. (Volviéndose ligeramente hacia Willie.) ¿No pasa eso, Willie? (Pausa. Volviéndose un poco más.) No pasa eso, Willie, que, a veces, incluso ¿las palabras nos abandonan? (Pausa. Se vuelve al frente.) ¿Entonces, qué tiene una que hacer,

³²⁶ *Ibidem*, p. 149.

*hasta que vuelvan de nuevo? Cepillar y peinar el pelo si es que aún no se ha hecho, o si se tienen dudas, arreglarse las uñas si necesitan ser arregladas, estas cosas te ayudan a pasar los malos ratos.*³²⁷

A pesar de lo grave de la reflexión de Winnie, el asunto central de la pieza (el abandono de las palabras) todavía no sucede. Por el contrario, Winnie, hasta el momento, realmente está teniendo un “día feliz”. Es tal su optimismo que para ella hasta el más mínimo detalle es una “bendición disfrazada” que le ayuda a ir de “timbre en timbre”, p.e. que Willie consienta dirigirle algunas cuantas palabras o que de evidencias de que la escucha o el momento en que Winnie se percata de una hormiga que camina cerca de ella con una pelotita blanca entre sus patas. Esto es un indicativo de que hay vida en ese desierto, (además de ellos) y que además esa vida copula (Willie infiere que la pelotita blanca son huevecillos), y probablemente se multiplique. El episodio nos recuerda a la escena de la ladilla en *Fin de Partida*, la diferencia con aquella ocasión es que en ese momento la consigna era exterminarla -ya que a partir de ella se podía regenerarse la raza humana- aquí es ocasión de esperanza, y de gracia cuando Willie pronuncia la palabra que mejor explica lo que sucede: “Formigación”. La situación propicia un momento de risa desparpajada.

El marcaje de Beckett en relación a la “Escena 5” dice que ésta es desde el fin de la carcajada anterior hasta el texto “Nadie” junto a la acotación “(Fin de sonrisa. Mira la sombrilla)”. En las versiones al castellano no encontramos el texto “Nadie”, sino un doble “No no”. Evidentemente esta traducción tiene una pérdida, pero el sentido general no se pierde del todo. La escena tiene que ver con el consuelo que Winnie encuentra en los objetos que guarda en su bolsa, en las pequeñas acciones que puede llevar a cabo (cepillarse el cabello, contar sus objetos, cantar, etc.), sus recuerdos y los mementos excepcionales, como la risa anterior. En este fragmento vemos declaraciones que tienen más que ver con el temperamento del autor que con la circunstancia de sus personajes, dice Winnie: “¿Cómo puede uno glorificar mejor al Todopoderoso sino riendo con él sus chistecitos, sobre todo los malos?” Consideremos en la interpretación de este texto

³²⁷ *Ibidem*, p. 151.

el derecho que hasta hace muy poco se le ha negado a la obra de Beckett como una obra con alto sentido del humor. ¿Nos está invitando Beckett a reír, inclusive de la condición más ruin del ser humano o de la tragedia más devastadora? ¿Es un acto de irreverencia considerar que este desastre mundial es un mal chiste de Dios Todopoderoso? Estas conjeturas que no pretenden ser serias nos pueden acercar una re-interpretación del temperamento beckettiano, no como un pesimista o un nihilista, por el contrario, podemos encontrar hasta cierto vestigio de optimismo en todo esto y que las imposibilidades de la condición humana están más cerca, que en los dominios de la metafísica.

En la misma línea de ideas, más adelante, dice Winnie: *Creo, Willie, que estarás de acuerdo conmigo en eso. (Pausa.) ¿O, puede ser, que hayamos estado riéndonos juntos de dos cosas totalmente diferentes?*³²⁸ Es un problema del lenguaje y la constitución de la naturaleza humana a partir de este instrumento imperfecto y desconocido que es el lenguaje. Vemos como Winnie hace avanzar el día con su simple afirmación de: *Ahora ya está el día muy avanzado. (Sonrisa.) El estilo antiguo. (Fin de sonrisa.) Y, sin embargo, quizá es un poco pronto para mi canción. (Pausa.) Cantar demasiado pronto es un error, creo yo.*³²⁹ “Sus consuelos”, es decir, sus objetos, sus recuerdos, sus pequeñas acciones, también deben cuidarse y dosificarse, si se va muy aprisa, puede que no quede nada por hacer y el timbre todavía no suene, no obstante, si se va muy lento, el día se agota y no se ha hecho todo lo que se puede hacer, nos dice el personaje. Uno de los objetos más singulares que le da consuelo es su revólver, ella dice: *Bueno, supongo que es un consuelo saber que estás ahí, pero estoy cansada de ti. (Pausa.) Te dejaré fuera, eso es lo que haré. (Deja el revólver sobre el montículo a su derecha.) Ahí, esa será tu casa de hoy en adelante.*³³⁰ Ya que cada vez que mete la mano en el bolso, lo que aparece es el revólver. Ahora éste se quedará ahí a la vista de todos.

Estas conclusiones del personaje adquieren una enorme melancolía junto al texto de la Escena 6, *Oh, sí, tan poco que decir, tan poco que hacer y, algunos días,*

³²⁸ *Ibidem*, p. 165.

³²⁹ *Ibidem*, p. 167.

³³⁰ *Ibidem*, p. 169.

*el miedo tan terrible, de encontrarse...sola, con horas todavía, antes de que suene el timbre de dormir y sin nada más que decir, nada más que hacer, que los días pasan, algunos días pasan, del todo, el timbre suena, y poco o nada dicho, poco o nada hecho.*³³¹ ¿No es de la vida misma de la que nos habla, Beckett? Pareciera ésta una reflexión muy íntima de casi cualquiera: ¿qué hacer con este tiempo que me es dado? Y se completa esta cuestión con el sentido de “obligatoriedad” derivado de la imposibilidad de negar el tiempo o finiquitar el tiempo que nos es dado. Cuestionamiento de talante ontológico que atraviesa toda la pieza, de hecho, toda la obra beckettiana. En este sentido, y prácticamente afinando el planteamiento anterior, dice el personaje, *Winnie: El calor es mucho mayor. (Pausa.) El sudor mucho menor. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (Pausa.) El modo en que el hombre se adapta. (Pausa.) A todas las circunstancias. (Pausa).*³³² Y es así como en una cortísima escena vemos como el autor encuentra su tesis.

En esta misma escena vemos uno de los episodios más impactantes de la pieza, cuando la sombrilla se incendia. Ella, en una más de sus acciones para pasar el tiempo, intenta sostenerla en lo alto con su brazo estirado. En un momento la sombrilla comienza a incinerarse hasta que se convierte totalmente en cenizas y la arroja hacia la parte derecha-atrás del montículo. En relación al evento, Winnie dice: *Ah, tierra vieja extintora. (Vuelta al frente.) Supongo que esto ya ha sucedido antes, aunque no lo recuerdo.*³³³ Ella no recuerda que las cosas se hayan incendiado de manera espontánea en otro momento, aunque reconoce que es natural que suceda con el sol abrasador cayendo sobre ellos. Visualiza su propia incineración. La ambigüedad de la situación es fascinante: los espectadores podemos ver claramente la razón por la cual, paulatinamente las cosas se han ido convirtiendo en cenizas, y cómo se ha ido configurando este paisaje desértico, es decir, hemos visto al sol abrasador en acción. Pero, el personaje en su deterioro mental no logra sujetar el momento del incendio y dice: *Sí, algo parece haber sucedido, algo ha parecido suceder y no ha sucedido nada, nada en absoluto, tienes toda la razón, Willie. (Pausa.) La sombrilla estará aquí mañana sobre el montículo, a mi lado, para*

³³¹ *Ibidem*, p. 173.

³³² *Ibidem*, p. 173.

³³³ *Ibidem*, p. 177.

*ayudarme a pasar el día.*³³⁴ La extinción es inevitable, ciertamente, podemos verlo por su gesto final donde se le quiebra la voz y agacha la cabeza. Hay un movimiento: su consuelo ya no son los objetos, sino el ansia por ellos. Un ansia que se pacta cada día, que no es la misma del pasado, y no será la misma del futuro. La persistencia del presente que postulábamos al principio.

La “Escena 7”, bien podría ser denominada como “el rompimiento brechtiano”. Winnie asegura sentirse observada, y no sólo eso sino que dice: “Estoy clara, luego oscura, luego nada, luego oscura de nuevo, luego clara de nuevo y así sucesivamente, pasando y volviendo a pasar, entrando y saliendo del ojo de alguien”. Claramente está refiriendo a la mirada del espectador, la cual también determina que este sea un momento presente que se repite siempre de la misma manera, sin embargo, nunca será el igual. Es el espiral hermenéutico en la recepción-construcción de la obra de arte evidenciado desde el ámbito interno de la ficción. Esta metateatralidad también la encontramos más adelante cuando relata la historia del Sr. y la Sra. Shower/Cooker. Los últimos seres humanos que vieron pasar por ahí, mismos que asombrados ante la posición enterrada de Winnie, preguntaron: *¿Qué es lo que hace? dice él - ¿A qué juega? dice él - hundida hasta las tetas en la puta tierra - un grosero - ¿Qué significa? dice él - ¿Qué pretende significar? y que si esto que si lo otro - lo de siempre - las estupideces de siempre.*³³⁵ Esta exasperación del personaje bien podría ser la exasperación del autor. Debemos considerar las pistas claras que nos proporciona el texto: Shower/Cooker son apellidos que en alemán refieren a mirar. Cabe mencionar que la *Teoría de la Narratividad* y el propio estudio de Ricoeur nos señala que la obra de arte puede leerse en varios o distintos planos, y justamente en esto consiste la plurivocidad esencial de la obra de arte. La construcción de estos planos corresponde a la construcción de puntos de vista o de la voz narrativa, que cumplen funciones similares. En este caso vemos puntos de vista, justamente éstos refieren a la mirada que tiene el autor sobre sus personajes y las miradas de los personajes entre sí; considerando que esta mirada del autor no es la mirada del autor real, sino

³³⁴ *Ibidem*, p. 177.

³³⁵ *Ibidem*, p. 185.

la mirada que gobierna la obra en su totalidad, es decir, la mirada de la inteligencia narrativa. Y vemos que la función del punto de vista en este caso particular, es decir, en la interlocución entre Winnie y el matrimonio Shower/Cooker se está corporeizando en el plano ideológico, porque nos permite visualizar una visión conceptual sobre el teatro, la literatura y la ficción de manera particular; y también en el plano fraseológico, es decir, son las marcas del discurso del autor, que viene desarrollándose a lo largo de la obra. Este acontecimiento está marcado por el verbo significar, como verbo impersonal se plantea como la pregunta, “¿Qué pretende significar?”, o como sería el caso de *Fin de Partida*, donde decían los personajes, “¿Estaremos a punto de significar algo?”

La “Escena 8” es después de la historia de los Shower/Cooker hasta el final del acto. El último tramo no es más una repetición similar del inicio de la obra. Muy justificadamente dice Winnie: “[...] que todo parece extraño. (Pausa.) Muy extraño. Ningún cambio nunca. (Pausa.) Y cada vez más extraño”. Se cierra el ciclo, y aunque parece que nada ha cambiado, algo se mueve internamente. La extrañeza es más acentuada. Es la extrañeza que utiliza Beckett para reiterar el presente, para encarnar el presente consecutivo sin que veamos con claridad una mejoría o un deterioro del acontecimiento, pero esta es una convención interna del texto. El espectador necesariamente infiere e hilvana todos sus elementos, saca conclusiones, construye una fábula.

La “Escena 9” es el inicio del Acto II. Es posible imaginar el gesto y las reacciones de aquellos curiosos espectadores en el año 1952, cuando se abrió el telón para el acto segundo de *Esperando a Godot*, y no encontraron cambios significativos, si acaso menos hojas en el árbol, pero la circunstancia y los diálogos en los personajes no cambiaban: aquellos pusilánimes vagabundos seguían esperando al indefinido Godot. Más o menos esa debió ser la sorpresa con el segundo acto de *Happy Days*, cuando se abre el telón, con la salvedad de que el personaje está enterrado hasta el cuello en esta ocasión, pero tiene su sombrilla y su bolsa en la misma posición donde estaban al iniciar el primer acto, el sol cae y el timbre marca el inicio de la jornada de la misma manera. Sus obsesiones sobre su paulatina desaparición, la pérdida de la razón o el abandono de Willie, sigue siendo

el mismo. Aunque, en esta ocasión hay un matiz autorial que sigue cobrando relevancia a nivel del punto de vista fraseológico, dice, Winnie, [...] *Alguien me mira todavía. (Pausa.) Se preocupa por mí todavía. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso.*³³⁶ El acontecimiento teatral, no sólo contempla la vida de la escena, evidentemente la participación del espectador tiene la misma relevancia. Como el gran revelador del rodeo de la fábula, y como el ojo inquisidor que da sentido a la presencia de Winnie. El personaje de Winnie sigue ahí porque nosotros seguimos observando.

El enterramiento hasta la cabeza de Winnie puede leerse de manera distintas, desde la metáfora de la condena de la inmovilidad hasta la idea de la desaparición paulatina del cuerpo para dar primacía a los pensamientos. Para ser congruentes con el universo beckettiano, no habría que preguntarnos qué pretende significar. Sino ¿qué es lo que hay? Lo más inmediato que sucede y que marca la diferencia en este inicio del segundo acto, al inicio de la obra, es que en esta ocasión el personaje no puede girar la cabeza para buscar a Willie, y que éste ya no contesta a sus interrogaciones e insistencias. ¿Será acaso que Willie por fin la abandonó o se incineró? Winnie está segura que no es así, ya que ella todavía puede hablar, y como no ha aprendido a hablar sola, quiere decir que la presencia del Otro está todavía por ahí escuchándola. Desde esa posición el consuelo, las “bendiciones disfrazadas”, que mencionábamos antes, vienen en forma de pensamientos entrecortados, erráticos, anhelos y recuerdos ininteligibles y borrosos. Hacia el final. en una suerte de inversión irónica de la revelación intelectual cartesiana, Winnie dice: “En fin, no saber, no saber con toda certeza, gracia abundante, es todo lo que pido”.

En la “Escena 10” vemos como la situación se va reduciendo a sus elementos más elementales en un ritmo casi vertiginoso. Winnie ya no reconoce haber tenido piernas, torso, senos, brazos, únicamente reconoce su nariz, sus ojos, su lengua, sus mejillas, sus cejas. Reconoce el cielo y la tierra, al señor Willie –que no contesta a sus llamados- y el Sr. Brownie –se refiere al revólver, la asociación del nombre tiene que ver con una marca conocida de armas- que son el último

³³⁶ *Ibidem*, p. 199.

consuelo si es que llegaran a fallarle las palabras. Pero lo que vemos es que ya comienzan a fallarle. Es tan limitada su condición que ahora “los consuelos” se resumen a unos simples ruidos, que a veces se hacen presentes y a veces; ruidos que no decide si son externo –si son “pequeños desmoronamientos de las cosas al interior de la bolsa”- o si son internos –“la irremediable perdida de la razón”- esos ruidos son ahora el consuelo, son los que le permiten pasar el día. Es tal su confusión que Winnie asegura que son las cosas que independientes a ella tiene vida propia, suben, bajan, sirven, suenan, hacen lo suyo dentro de la bolsa, sin su participación. Esta aseveración va en contra de toda tesis cartesiana, las cuales definían en gran medida la condición humana que Beckett representa en sus piezas. Esto sólo puede ser interpretado como la pérdida de la razón. Estamos en los límites de la situación Winnie: *Y ahora qué, Willie? (Pausa larga.) Queda mi cuento claro está, cuando falla todo lo demás. (Pausa.) Una vida. (Sonrisa.) Una larga vida.*³³⁷ A partir de aquí, nuevamente, vemos el recurso de la narración en segundo grado, una narración que en principio pareciera un sencillo cuento infantil, se convierte en un relato autobiográfico con evidentes connotaciones sexuales, podríamos decir que por su angustia y gritos posteriores es la narración de una violación que ha sufrido ella durante su infancia, muy probablemente el responsable es el mismo Charlie Hunter –véase que el apellido remite a cazador en inglés- del recuerdo al inicio de la pieza.

La penúltima escena, es decir, la “Escena 11”, es el inicio del fin, si se me permite la expresión. La fragmentación y la incoherencia de las palabras son corrosivas, tiene grandes lagunas en sus recuerdos, citas y canciones; le asaltan las emociones de sus malos recuerdos, grita desmesuradamente, el día está muy avanzado pero sin terminar, implora por el toque del timbre. Prácticamente se están agotando las palabras, pero aún ahí queda su canción. En la “Escena 12”, justo después de que intenta cantar su canción, aparece Willie detrás del montículo, que con algunas dificultades escala hacia Winnie, colocándose en su campo de visión. Ella no entiende que es lo que él hace, si se mueve a vivir ahí, más cerca de ella o si es simplemente una pequeña visita, él no contesta nada. Y justo en esta escena,

³³⁷ *Ibidem*, p. 207.

la situación adquiere un sentido más, dice Winnie: *A ti, todavía se te reconoce, en cierto modo. (Pausa.) ¿Piensas, venir a vivir a este lado ahora... quizá por algún tiempo? (Pausa.) ¿No? (Pausa.) ¿Sólo una breve visita? (Pausa.) ¿Te has quedado sordo, Willie? (Pausa.) ¿Mudo? (Pausa.) Oh, ya sé que nunca fuiste muy hablador, te adoro Winnie, sé mía y desde ese día nada sólo breves noticias del periódico.*³³⁸

Este gran desierto donde Winnie se hunde irremediabilmente, y donde todas las cosas se han incinerado espontáneamente es la extensión misma de Winnie, quién va perdiendo la memoria y después la razón, ¿es acaso su vida?, ¿también su matrimonio? Sea cual sea de estas, en este momento, nos resulta claro que Beckett está hablando de cosas más cercanas a nosotros de lo que en un principio pudimos leer.

Las acciones de Willie hacia el final no son claras, recordemos que el revólver ha estado expuesto amenazadoramente frente a Winnie junto a los otros elementos (la bolsa, la sombrilla...) durante todo este acto. Willie escala y la acotación no es precisa de si se dirige a ella o al revólver, el hecho es que se coloca frente a ella y apenas logra pronunciar un tenue "Win". Este hecho insólito, este pequeño "Win" ha hecho del día, "un día feliz". Hacia el final se miran a los ojos por largo tiempo y después viene el telón.

El *Regiebuch* o libro de dirección de la puesta de Beckett, del cual se ha citado la división de escenas anterior, es un exhaustivo conjunto de anotaciones técnicas, comentarios sobre el espacio, el texto, etc. Nos dice, Rodríguez Gago que "sólo una nota de sus ochenta y seis páginas, [...], apunta a las bases "filosóficas" de la obra: relacionar la frecuencia de la interrupción de palabra y acción, con la discontinuidad temporal. La experiencia temporal [de Winnie] es un paso incomprensible de un presente inexplicable a otro, el pasado olvidado y el futuro inconcebible."³³⁹ Como mencionaba al principio del análisis, Beckett en los propios ensayos señala la importancia de la interrupción en las acciones y en las palabras de Winnie, dice Beckett: "[Winnie] Es un ser interrumpido. Está un poco loca... Una

³³⁸ *Ibidem*, p. 223.

³³⁹ *Ibidem*, p. 88.

mujer-niña capaz de muy poca concentración -segura un minuto e insegura el siguiente”.³⁴⁰

Si fuera posible hacer ciertas caracterizaciones de Beckett como director, -un perfil que viene a completar sus indagaciones dramático-literarias- habría que resaltar, “[la] precisión total y atención meticulosa a todos y cada uno de los detalles escénicos [...]; Beckett se acerca al texto de un modo musical, no realista y psicológico. Las repeticiones de gestos, movimientos, tonos, ritmos, etc., van estructurando la puesta en escena. [...]. El impacto y la forma de la imagen visual escénica preocupan a Beckett tanto como preocupaban a Artaud. Muchas de sus imágenes se inspiran en pinturas: Blake para la cabeza de *That Time*, o Caravaggio y Munch para la “boca ardiendo” de *Not 1*. Otras se toman directamente de la realidad, como el Auditor de *Not 1* -inspirado en una mujer tunecina. Quizá el aspecto más importante de Beckett como director es que considera la puesta en escena de una obra como el último paso en el proceso creativo, no como algo añadido a él. [...]”.³⁴¹ Siendo *Happy Days* la apoteosis de su desempeño como dramaturgo-director, es posible conocer la importancia de la puesta en escena para la construcción de su universo teatral.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 90.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

Capítulo IV: Rastro Beckettiano.

Antes de continuar con las conclusiones demos paso a un último apartado de la investigación, en el cual se hace un recuento de cuatro perfiles que pudieran articularse como la principal herencia de nuestro escritor para el Siglo XX: la adjetivación de lo beckettiano en ciertos aspectos de nuestra realidad circundante; las modificaciones al canon literario occidental y la instauración de un nuevo orden literario; la caracterización de la figura del artista en el Siglo XX, así como su influencia en la auto concepción del Siglo; finalmente las innovaciones concretas en el texto teatral, el legado invaluable para la práctica teatral del siglo XX.

Lo Beckettiano.

Probablemente, Samuel Beckett ha sido uno de esos escritores del que mucho se ha escrito, y conforme más tinta se derrama sobre su obra y su vida, su riguroso proceso creativo, menos se ha atinado a explicar su originalidad artística. Lo que sí es evidente es el cambio positivo que han dado sus críticos, donde claramente han dejado de verlo como un escritor oscuro, incomprensible, pesimista, existencialista, impenetrable, para dar énfasis al profundo sentido del humor que subyace en su obra, el rigor metódico y creativo de su producción, los incomparables hallazgos narrativos y teatrales de su obra, “centrando sus estudios más sobre el cómo que sobre el qué [...] Beckett no ha escrito ni una línea oscura en su vida; las dificultades que, sin duda, presentan sus obras radican esencialmente en su originalidad formal; en el hecho de que no se pueden clasificar ni incluir con facilidad dentro de ningún sistema, teoría o movimiento literario y por tanto exigen del lector una actitud de concentración especial, una aproximación abierta sin prejuicios (como lo exige cualquier obra de arte original)”.³⁴²

“Lo beckettiano” es un adjetivo completamente incorporado a la cultura moderna occidental, aunque la gran mayoría no haya conocido la obra de Beckett,

³⁴² Rodríguez-Gago, Antonieta (Estudio introductorio), *Ob. Cit.* p. 1-2.

en su vida. ¿Qué es lo “beckettiano” en nuestras vidas? Lo corrosivamente irónico, el extrañamiento de nuestra propia palabra, aquello que de tan cotidiano se vuelve intolerable, lo ajeno que es completamente fútil, entre otras muchas acepciones que involucran un sentido extraordinariamente irrisorio de la vida, incluyendo la vida más miserable. Por supuesto hay degradaciones y matices de “lo beckettiano” a nuestro parecer. Sin embargo, es de notarse que conforme las décadas pasan, y cada día que Beckett es más lejano en la historia es más fuerte su presencia en el contexto contemporáneo, su legado aparece más regularmente en una especie de filtro de nuestras percepciones de la realidad, muy probablemente más de lo que al autor le hubiera gustado.

Existen “lugares comunes” para caracterizar la obra de Beckett. Probablemente el más defendido sea que “Beckett es un pesimista” (Revisar, Wellwarth, 1974; Ellmann, 1991). Ante tal afirmación hay varios detractores que por el contrario tienden a creer y ahondar en la idea de un “profundo vitalismo que subyace en la obra beckettiana” (Revisar, Deleuze, 1992, Badiou, 2007). El hecho es que no es posible definirlo en términos radicales, como pesimista y/u optimista, sobre todo a partir de la crítica deleuzeana podemos encontrar en la obra de Beckett, al igual que la de T. E. Lawrence, Proust, Joyce, Whitman, Carroll, un orden narrativo, un sentido estético y un despliegue del imaginario que desborda las técnicas lingüísticas estructuralistas y pos-estructuralistas que intentan de una mil formas esquematizar y organizar las ideas artísticas dejando sin consideración el cuerpo interno de la pieza literaria, ahí donde palpita el enigma de lo que está siendo fabulado con imágenes. Lo coincidente en todos los acercamientos a la obra de este dramaturgo, novelista, poeta y ensayista, es en el hecho de que la diversidad de interpretaciones y clasificaciones deben su razón de ser al inagotable rechazo de la obra a cualquier ejercicio de categorización, al marcado extrañamiento ante cualquier sistema. Aún así, es posible identificar a Beckett como uno de los escritores que mejor representa la estética del Siglo XX, sea ésta la que se considere: Modernismo, Vanguardismo, Posmodernismo, etc.; “Beckett es un claro paradigma de la conciencia dividida del artista contemporáneo, de su radical

inseguridad, desconfianza e insatisfacción.”³⁴³ Como ya se señalaba en su biografía, en la obra de Beckett encontramos vestigios de Zenón, Agustín, Descartes, Schopenhauer, Heidegger, Nietzsche, Wittgenstein, Mauthner, Dante, Shakespeare, entre otros; asimismo en los escritores más destacados de la segunda mitad del Siglo XX y principios de este siglo, tales como, Jean Ganet, Boris Vian, Alain Robbe-Grillet, Fernando Arrabal, Bernard Marie Koltés, Harold Pinter, Sarah Kean, Paul Auster, John Maxwell Coetzee, Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz, Julio Cortázar, entre muchos; es esta huella beckettiana, misma que los une y diferencia como los grandes escritores de nuestro mundo contemporáneo. Así, Beckett es un deudor de los universales, al tiempo que es una inspiración para todos los individuales más destacados del Siglo XX y el presente.

¿Qué es lo que Beckett nos ha heredado? El silencio que da paso a la imagen. Nos ha llevado paulatinamente a la desaparición de la palabrería para dejar fluir el silencio que permite a la vida, el arte y la escucha de la conciencia. Para Beckett la vida “es un silencio, y la obra de arte otro”,³⁴⁴ por lo tanto, se sugiere que el rumbo del arte contemporáneo será ir caminando de imagen en imagen en búsqueda del rumbo beckettiano.

Beckett frente al Canon Occidental.

Otro rasgo del rastro beckettiano que podemos analizar es su relación con *El Canon Occidental*³⁴⁵ en los términos en que lo expone Harold Bloom. La célebre publicación estudia a 26 autores que a juicio del autor representan las cualidades del Canon, es decir, de “autoridad cultural” en Occidente. Su línea de estudio comienza con Dante y termina con Beckett, la secuencia de autores la divide entre tres épocas: la edad Teocrática, Aristocrática, Democrática. No aborda la edad Teocrática, se concentra en la Aristocrática, y la figura central del Canon Occidental es William Shakespeare. Posterior a la edad Democrática postula una época del

³⁴³ *Ibidem*, p. 2.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 3

³⁴⁵ Bloom, Harold, *El Canon Occidental*, Editorial Anagrama.

caos de donde resurgirá una Nueva Edad Democrática. En su estudio no está interesado en el debate entre los defensores y derrochadores del Canon. Es decir, entre aquellos conservadores del Canon y la nueva generación -que él denomina la “Escuela del Resentimiento”-, que se promulga por una destrucción del Canon en aras del cambio social.

El autor afirma que el ejercicio de integrar o desestimar obras en el Canon es una tarea doblemente difícil: “un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda”.³⁴⁶ Y sucede que este elemento enigmático, escurridizo a la crítica, esta “extrañeza canónica puede existir sin la conmoción de tal audacia, pero el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon”.³⁴⁷ Los críticos del Resentimiento y los escritores “multiculturalistas” rechazan cualquier herencia buscando reafirmar su libertad e independencia (condición que ha sido mermada pero en el ámbito social e histórico, no en el ámbito literario), y para Bloom “no puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender”.³⁴⁸

Nuestro crítico está recuperando su propia “categoría crítica” de “la angustia de las influencias”, esta no refiere a la angustia relacionada con un “padre literario”, si no a una “angustia conquistada por el poema, novela y obra de teatro [...]”.³⁴⁹ La obra canónica es la angustia, independientemente de si el autor logra interiorizar y dar cuenta de su angustia. Ésta está definida como: “[...] una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética y una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes”.³⁵⁰ Aquel que decida granjearse un lugar en la tradición

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 14.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 17.

³⁴⁹ *Ibidem* p. 18.

³⁵⁰ *Ibidem* p. 18.

literaria y acaso el estatus de “obra canónica”, deberá arrastrar la tradición y combatirla con su genio creador.

El concepto crítico de “la angustia de las influencias” se refiere a que todo autor parte, necesariamente de otro autor, pero debe llegar a superarlo, ya sea a partir de un rechazo o de alcanzar un nivel superior en el camino trazado por su antecesor, véase la relación de Marlowe y Shakespeare. Igualmente, el problema de “la originalidad”, no refiere a que en la pieza literaria cualquier cosa sea original, esta originalidad debe radicar en las cosas importantes: “representación de los seres humanos, el papel de la memoria en la cognición, la esfera de la metáfora a la hora de sugerir nuevas posibilidades del lenguaje”.³⁵¹ Todo lo que se ha dicho en Occidente sobre la vida o la muerte, su estilo y forma está marcado por la tradición griega. Aunque, afirma que en la práctica, esta herencia literaria es trascendida, y la figura principal de esta trascendencia es Shakespeare, que desde su punto de vista es mucho más importante para la cultura occidental que el propio Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger o Wittgenstein. Nuestro autor está promulgando la independencia de la literatura en relación a la filosofía, y por supuesto, el pensamiento estético libre de toda carga ideológica o metafísica. Para él, la literatura es un ejercicio de encuentro con el “yo profundo”, idea contraria a lo que ha promovido la “nueva crítica literaria” de concebir al lector como una ser social. Entre la herencia, la originalidad y la permanencia, existe una certeza en nuestro autor que determinan en gran medida su estudio: la literatura es un fenómeno individual. Asimismo la capacidad de escribir o leer el Canon es algo que no se puede enseñar. Su crítica literaria es una crítica elitista en el sentido de que sólo puede enseñar a uno por uno, porque la experiencia estética es una experiencia individual.

Así como es de compleja la relación de la literatura con el pasado, lo es, igualmente, con el futuro. Existe una “angustia por las influencias” y también existe una “angustia por el porvenir”, dice Bloom: “una obra literaria también levanta expectativas que precisan ser cumplidas, o de otro modo se deja de leer.”³⁵² Bloom

³⁵¹ *Ibidem* p. 20.

³⁵² *Ibidem* p. 28.

reconoce las dificultades que enfrenta su criterio del “yo individual” como único criterio para percibir el valor estético, ya que, éste “yo individual” sólo se puede definir en oposición a la idea de “sociedad”, y éste combate participa de los conflictos que existen en el ámbito económico y social. Existe una dimensión práctica ineludible en este refinado argumento teórico. Dice el propio Bloom: “todas mis apasionadas soflamas sobre el valor estético del yo aislado se ve inevitablemente debilitadas cuando se me recuerda que el ocio necesario para la meditación es algo que debe comprarse a la comunidad”.³⁵³ Razón por la cual se ve obligado a matizarlo afirmando que el valor estético sin dejar de ser individual “es una influencia que es siempre una interpretación”, asimismo no puede haber poema en sí mismo. Sin embargo, hay algo irreductible en la literatura, justamente la definición de este elemento es la tarea de la definición del Canon. Dicho sea de paso, una tarea que el mismo Aristóteles no pudo conquistar y en nuestros días todavía es tarea inconclusa.

Salvando las obviedades, la pregunta obligada es: ¿por qué Shakespeare? Un reto que se presenta tanto para los defensores como para los tradicionalistas del canon. En términos canónicos, Shakespeare define por igual a predecesores y legatarios. Para aquellos que comparten la Escuela del Resentimiento, es necesario por un lado que desestimen a Shakespeare, un asunto por demás complicado, o que lo expliquen cómo a partir de las localidades del contexto, la lucha de clases y la historia propiciaron aquellos rasgo que lo ponen en el centro del canon occidental. Lo que es verdaderamente revelador es la manera como nos lo explica el propio Bloom: no es posible leer o interpretar a Shakespeare a la luz del marxismo, el psicoanálisis o cualquier otra doctrina. Contrariamente, Shakespeare ilumina la doctrina posfigurándola, es decir, corporalizándola o sustancializándola; lo que hay en Freud, en Marx, en el feminismo ya estaba en Shakespeare. “La eminencia de Shakespeare es, estoy seguro, la roca sobre la cual acabará derrumbándose la Escuela del Resentimiento. [...] La originalidad es el gran

³⁵³ *Ibidem*, p. 33.

escándalo a que el resentimiento no puede acomodarse, y Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca”.³⁵⁴

Aquellos escritores que busca “a toda costa”, un lugar en el escenario del canon confunden su lucha “por una lucha de clase”. Contrariamente, el escritor ambicioso “sale a la arena sólo en su propio nombre y frecuentemente traiciona o reniega de su clase a fin de perseguir sus propios intereses, que se centran completamente en la individuación”.³⁵⁵ Los verdaderamente canónicos no sacrifican sus poemas por una causa. Una lectura social, histórica o política de cualquier obra literaria es una reducción. En lugar de eso, los autores canónicos han identificado la causa con el poema.

La literatura no solamente precede a la crítica y la teoría literaria, inclusive explica el porvenir estético, social y político del mundo. Los escritores canónicos son prefiguradores y visionarios, aunque sus imágenes del porvenir no sean claras para ellos mismos. Y en gran medida este fenómeno podría explicar la agreste actitud de Beckett ante la crítica, una crítica que veía de todo en sus piezas dramáticas, dónde sólo había ausencias, según su creador. Lo que sí es evidente para todo escritor, es que ellos reconocen en sus piezas literarias algo mucho más importante que cualquier “programa social”, ideología o causa social. El asunto es que estos “contenidos” pueden variar, y una pieza literaria magistral se “rehúsa a ser contenido”.³⁵⁶ Nos encontramos en una época de caos literario y justamente Beckett es el último gran escritor dentro del canon antes de sucumbir ante el abismo del caos. A la luz de todo lo que se ha venido desarrollando en los primeros capítulos de esta investigación, podríamos matizar la conclusión de Bloom: ni Beckett es un shakesperiano, o en todo caso es un canon en sí mismo; ni caótico es equivalente a infructífero.

Si Beckett es un Canon en sí mismo, quiere decir que al leerlo será el equivalente a lo que sucede cuando leemos a Shakespeare, Cervantes u Homero: el crecimiento de nuestro yo interior. Leer a los grandes autores es estar en soledad y esa soledad es confrontarnos con nuestra propia mortalidad. “El canon, lejos de

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

³⁵⁵ *Ibidem* p. 37.

³⁵⁶ *Ibidem* p. 38.

ser el servidor de la clase social dominante, es el ministro de la muerte. Para abrirlo hay que convencer al lector de que se ha despejado un nuevo espacio en un espacio más grande poblado de muertos. Que los poetas consientan en cedernos su lugar, gritó Artaud; pero eso es exactamente lo que nunca consentirán.”³⁵⁷ El malestar radica en que el canon y en general la “alta cultura” es un herencia de la que se reniega en el moderno mundo occidental. Indigna la idea de que sólo de la mano de la solvencia financiera es posible detenerse para encontrar el disfrute espiritual del canon. Por supuesto, existen escritores-profetas que arguyen de esta alianza entre los valores estéticos del canon y el capital. Sin embargo, estos escritores no son canónicos. Son los escritores y poetas herméticos, algunas veces tildados de esotéricos. Promover la ruptura entre el canon y la riqueza te subsume a la marginalidad en relación a la comunidad canónica, aquí es posible encontrar a Bertold Brecht, William Blake, Walt Whitman, Antonin Artaud, y desde nuestro particular punto de vista, Samuel Beckett.

El canon *está* para imponernos un límite, establecer un patrón, apuntar una medida, y que no es en absoluta una medida política o moral. “La cognición no puede darse sin memoria, y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural.”³⁵⁸ Para malestar de los resentidos, Bloom nos hace ver lo extensivo del canon, ya que éste no se cierra nunca, inclusive, lo anti-canónico también termina perteneciendo a él. Por eso afirma que el llamado a “la apertura del canon” en el sentido como los participantes de la Escuela del Resentimiento lo hacen, es una redundancia.

Nadie posee la autoridad de identificar quienes son los autores que integran la lista del canon occidental, no por lo menos desde el siglo XIX a la fecha. Pero en el libro *El Canon Occidental* aparece una lista de estos autores que integran el Canon de acuerdo con Bloom; para el autor, esta es una lista de sobrevivientes, de autores y obras que han permanecido a lo largo de la historia como los grandes conquistadores de la angustia, como los luchadores contra las vicisitudes y el dolor que trae consigo el decidir buscar un placer distinto, el placer estético.

³⁵⁷ *Ibidem* p. 42.

³⁵⁸ *Ibidem* p. 45.

Pragmáticamente hablando los autores del canon son “lugares en el teatro de la memoria” y las obras maestras de estos autores “ocupan una posición que correspondería a las “imágenes” en el arte de la memoria”.³⁵⁹ Hay mucho de nietzscheano en el planteamiento de Bloom, sobre todo cuando afirma que el “canon occidental” “es una fuerza vital que pone límites a lo inconmensurable”. Esta idea nos recuerda a la relación de la fuerza apolínea y dionisiaca como fuerzas matrices en la naturaleza y que deben ser replicadas en el ejercicio de la creación. Ambas fuerzas deben estar siempre presentes, ya que el impulso dionisiaco solo, es destrucción pura, y la fuerza apolínea sola, es forma superflua. Finalmente, valdría acotar que la defensa del canon, en los términos en que Bloom lo hace, y en la manera en que recuperamos sus ideas en esta investigación, nada tiene que ver con imponer Occidente sobre otras formas culturales, ni es una empresa nacionalista o colonialista. Para él, y en cierta medida coincidimos, el canon literario no tiene nada que enseñarle a los valores morales y políticos de la sociedad. Dice: “¿qué podemos esperar que haga Shakespeare por nuestra sociedad en declive, teniendo en cuenta que la función del teatro shakespeariano tiene poco que ver con la virtud cívica o la justicia social? [En todo caso] la lección poética de Shakespeare es la de enseñarnos a cómo hablar con nosotros mismos”.³⁶⁰

La influencia de Shakespeare “en nuestra época caótica, [de todos los escritores] Joyce y Beckett son quienes más se le acercan, pero [a criterio del crítico neoyorkino] las barrocas elaboraciones del primero y los barrocos silencios del segundo frenan su camino a la universalidad.”³⁶¹ Por el contrario, se sostiene en esta investigación que Beckett en tanto que anti-canónico es una apertura natural del Canon. Como es posible observar la relación Joyce y Beckett parece esconder algunas pistas para entender esta relación con el Canon y el carácter anticanónico de Beckett, nos referimos al “Beckett joycecano y contra-joycecano”. El biógrafo de Beckett, Richard Ellmann, escribió: “Beckett era adicto a los silencios, y también Joyce; entablaban conversaciones que a menudo consistían sólo en un intercambio de silencios, ambos impregnados de tristeza, Beckett en gran parte por el mundo,

³⁵⁹ *Ibidem* p. 49.

³⁶⁰ *Ibidem* p. 50.

³⁶¹ *Ibidem* p. 86.

Joyce en gran parte por sí mismo.”³⁶² Y es que en el principio de su escritura, Beckett fue joyceano, su primera novela *Murphy*, hecha a la manera de aquel autor es evidencia de ello. Aquí Beckett, todavía no es beckettiano; es determinante la relación artística y moral de Beckett con Joyce, para poder desentrañar más adelante su estilo peculiar.

Dice, Harold Bloom, “*Murphy* es descaradamente joyceana y es una pieza con una sorprendente continuidad narrativa”. Pero aquí, hay un germen que brotará en forma inesperada. Beckett gusta de las ideas, profundas y elaboradas, no cree en ellas, pero las disfruta, sobre todo las disfruta en su forma, es así que “es la forma lo que importa”. ¿Cuál es el salto que se animará a dar Beckett y Joyce no? La clave está en Proust. Alguna vez, el propio Beckett decía en su ensayo *Proust*: “Para Proust, la calidad del lenguaje es más importante que cualquier sistema de éticas o estéticas. Más aún, no hace el menor intento de disociación de forma y contenido. Uno es la concreción del otro, la revelación de un mundo. El mundo proustiano es expresado metafóricamente por el artesano porque es aprehendido metafóricamente por el artesano; la expresión comparativa e indirecta de una percepción comparativa e indirecta”. Ya hemos dicho que éste ensayo es una claridosa guía de lo que habrían de ser sus propias ideas sobre la escritura y sobre el arte.

Para Beckett, “[...] el artista es activo, pero en sentido negativo, condensando la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales, ahogándose en el núcleo del remolino”.³⁶³ Es así como encontramos la otra punta de la madeja, en un extremo está Joyce con todo su “clasicismo”, es decir su omnisciencia y omnipresencia; en el otro está Proust, el artista romántico intenta elevarse por encima del tiempo, donde sus personajes responden a una insana necesidad interior. Probablemente, Beckett está fuera de la madeja, desenredándola y volviéndola a hilvanar. Lo que es cierto, es que frente a la omnipotencia de Joyce, prefirió la impotencia combinada con la ignorancia; y frente a Proust rechazo la conciencia de la conciencia, negándolo todo en una alegoría pos-cartesiana, pero aún más profunda. Dice

³⁶² Ellmann, Richard, *Cuatro dublínenses*, p.184.

³⁶³ *Ibidem*, p.505.

Bloom “[Beckett es el] último testigo de cómo la Ilustración destruyó Occidente”.³⁶⁴ De hecho, nuestro crítico británico ve en Hamlet, la personificación de este dilema, entre una insaciable “voluntad de vivir y el vértigo de la misma”. Y tal parece que la figura de Hamlet permea toda su obra, siendo *Fin de Partida* la pieza más representativa de ello. Sin embargo, el espíritu hamletiano de la obra es llevado a un extremo: “una excesiva conciencia que niega la acción”. “El Hamm (personaje principal de la pieza) de Beckett, [...] es un adolescente convertido en un derrotado dios o demiurgo. [...] la conciencia de sí mismo no es la carga de Hamm; la voluntad de vivir, en una forma horriblemente deteriorada, permanece en él, y ése es siempre el demonio de Beckett”.³⁶⁵

La tesis de Bloom es que Beckett representa el fin del Canon Occidental, particularmente, la pieza *Fin de Partida* es el fin del canon. Ciertamente, su estilo es de una extrañeza inasimilable y extrema originalidad de su narrativa en prosa es un camino difícil de seguir, sino es que agotado, es decir, nadie puede ampliar ni profundizar ese estilo. Se pregunta Bloom: “¿Qué pueden hacer nuestros incipientes aquelarres de Estudios Culturales con *Fin de Partida* o *Cómo es*, excepto quizá señalarlos, junto con *En Busca del Tiempo Perdido*, *Finnegans Wake* y *La Metamorfosis*, como la culminación de aquellos viejos y malos tiempos, como los paraísos perdidos de los estetas?”³⁶⁶ Junto a estas radicales afirmaciones, Bloom asevera que es el Beckett dramaturgo el que sobrevivirá por encima del Beckett novelista. El prosista se perderá como lo han hecho Joyce y Proust, como lo hizo con ellos la novela y la narrativa “clásica”. En tanto el Beckett dramaturgo sobrevivirá de la mano de Shakespeare, Ibsen, Moliere, Racine; y sobrevivirá en la escena más que en el texto. De hecho, Bloom rechaza al posterior Beckett “no dramaturgo”, aquel de *No yo*, de *Play*, de *Film*, e irónicamente se aferra a la permanencia del canon en las anticanónicas *Esperando a Godot*, *Fin de Partida* y *La Última Cinta de Krapp*.

No estamos del todo seguros que el crítico literario esté de acuerdo con la etiqueta de “anticanónicas”, asignadas a las piezas dramáticas de Beckett. Sin

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 506.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 507.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 507.

embargo, considerando a Shakespeare como el Canon, podemos rechazar cualquier herencia shakesperiana como apropiación, en todo caso, puede ser tomada como oposición, dicho en otras palabras como una disolución del orden isabelino. Beckett es una apertura “natural” del Canon, Beckett es anticánónico, al tiempo que instauro un nuevo modelo.

“Los protagonistas de Beckett [...] casi todos ellos comparten un rasgo; la repetición, el estar condenados a decir y a interpretar la misma historia una y otra vez”.³⁶⁷ Y a pesar de que esta es su forma y es la misma en todos ellos, de contenido sus personajes son múltiples: cómo olvidar al nostálgico Sr. Krapp, al indolente Willie, al flemático Clov; los melancólicos y escurridos clowns, Vladimir y Estragón; los rudos espías de *Qué dónde*; las damas de *Happy Days* y *Vaivén*: Winnie, Flo, Vi, Ru, entre otras. Y a la par de la repetición como una condición particular de los personajes, también es posible señalar la “incompletud”, la gradual disolución de la personalidad, hasta llegar a anularse como sujetos identitarios, quedando supeditados a las interrelaciones de sometimiento, interdependencia, y angustia que hay entre ellos y su entorno inmediato. Los personajes de Beckett no representan una afirmación del “yo”, en el sentido positivo, si no una afirmación de “yo en relación con otro”, que termina por confundirse entre ellos. Podemos citar aquí, la célebre *Esperando a Godot*:

[...] Vladimir: Dilo, aunque no sea cierto.

Estragón: ¿Qué debo decir?

Vladimir: Di: estoy contento

Estragón: Estoy contento.

Vladimir: Yo también.

Estragón: Yo también.

Vladimir: Estamos muy contentos.

Estragón: Estamos contentos. (Silencio.) ¿Y qué hacemos ahora que estamos contentos?

Vladimir: Esperamos a Godot.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 508.

*Estragón: Es cierto. [...].*³⁶⁸

El crítico norteamericano afirma que ésta, la más aclamada pieza teatral de Beckett, no es tan canónica como *Final de Partida*, “[ésta última] surge de un paradigma shakesperiano que injerta elementos de *Rey Lear*, *La tempestad*, *Ricardo III*, *Macbeth*, en Hamlet; pero, *En Esperando a Godot*, tal como reconocen todos sus críticos, toma sus modelos del vodevil, el mimo, el circo, el music hall, el cine mudo, la comedia y en última instancia de sus orígenes: la farsa, tanto medieval como la posterior. *Godot* parece tan arcaico como *Fin de Partida* profético [...]”. Otro, elemento relevante de la crítica canónica hacia Beckett, y en particular hacia la pieza de *Esperando a Godot*, es su relación y trasfondo con el contenido cristiano. Un elemento que puede ser extendido a la caracterización del canon. Es decir, el Canon es protestante, como toda la Inglaterra del período isabelino, Shakespeare rompe con la pauta católica-cristiana, y reviste a sus personajes de una condición humana infinitamente menor que la dada por los cristianos católicos, y los somete a un orden moral, mucho más estricto, ya que la salvación del alma ya no es un privilegio otorgado por las acciones en la tierra o el arrepentimiento, en el protestantismo la salvación viene de la gracia divina. En cuanto a las atribuciones de “contenido o mensaje cristiano” en su *Godot*, Beckett se muestra cruelmente resistente: “El cristianismo es una mitología con la que estoy perfectamente familiarizado, de modo que la utilizo. ¡Pero no en este caso!”³⁶⁹ Ciertamente, la salvación para estos dos personajes, Vladimir y Estragón, no está al alcance, ni mucho menos.

Otro elemento que podemos considerar como una atribución anti-canónica en Beckett es el hecho mismo de que sus dramas son tremendamente filosóficos desde todos los ángulos, pero al mismo tiempo, sumamente original. Hemos dado ejemplo de esto en reiteradas ocasiones a lo largo de los análisis de texto, como el caso de Berkeley en *Fin de Partida*. La angustia que sentimos frente a las piezas beckettianas proviene de una compleja mezcla de elementos como la futilidad de la existencia, la imposibilidad del amor en tanto que irremediabilmente mortales. Y

³⁶⁸ Beckett, Samuel, *Teatro Reunido*, p. 173.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 509.

esta angustia es superior que la llamada “angustia por las influencias”, aquella que surge frente al sentimiento de ser deudor, repetidor de otro antes de mí; de esa urgencia o ansiedad de no deberle a nadie lo que sé es, muy propia de los artistas, la angustia por crearse a sí mismo. “La teoría de las influencias ([...] va más allá de la ya conocida relación de aprendizaje mediante la cual el poeta joven debe necesariamente imitar determinados modelos en su etapa formativa antes de aventurarse a expresar su propia singularidad, o de la constatación que realiza la llamada crítica de fuentes, donde se estudian las variadas y puntuales relaciones de dependencia con determinada tradición) es la lucha por crearse a sí mismo o, si se quiere, por ser original, es decir, por ser simbólicamente Dios mismo [...]”.³⁷⁰ Es la lucha de los artistas canónicos por permanecer, por vencer a la muerte y a sus antecesores. Claro que no omitimos que la angustia retratada en la pieza literaria es un proceso de construcción entre autor, obra y lector; y que por otro lado la angustia arrastrada en la pieza por la influencia es un proceso interno de autodeterminación literaria. Por lo tanto, lo que afirmamos aquí es que mucho más allá de intentar superar a sus predecesores, Beckett quiere superar la degradada condición humana, esfuerzo que todos hacemos en determinados puntos de la vida.

Como vemos, cualquier esfuerzo por querer vincular acontecimientos o experiencias de la vida del autor con las experiencias de sus piezas literarias, es absolutamente frustrado. Como aquel pasaje donde Beckett y su esposa Suzanne Deschevaux-Dumesnil se involucraron activamente en la resistencia francesa durante la ocupación alemana. Y tras el asesinato de varios de sus amigos y la persecución de la GESTAPO, tuvieron que refugiarse en un poblado pequeño de los años 1942 al 1945. Y durante ese período es cuando Beckett decide adoptar el francés como la lengua de su trabajo literario. Sus días estaban destinados a “esperar”, en una labor discreta y heroica que le mereció la medalla de honor por su colaboración en la Resistencia Francesa. Esta etapa permeó completamente su célebre *Esperando a Godot*, pero también el resto de sus piezas. Sin embargo, es preciso decir que el talento y genialidad de nuestro autor supera este vínculo, ya que él constituye de “la experiencia de la espera” una la condición universal

³⁷⁰ Arcos, Jorge Luis, *Harold Bloom, el canon, la angustia de las influencias*, [En línea], p. 1.

humana. Inclusive podemos aventurarnos a pensar: ¿realmente a Beckett le causaba angustia superar a Shakespeare, a Racine, a Dante?, ¿buscaba diferenciarse de Proust, de Kafka, de Joyce o sólo reconocía que no podía ser uno de ellos?, ¿realmente Beckett sufrió la angustia por las influencias?

Regresando a nuestro ejercicio comparativo entre Beckett y Shakespeare, es posible retomar lo siguiente: “[...] Beckett se mide con Shakespeare, aunque no al modo de Joyce. Las alusiones manifiestas a Shakespeare son muy pocas en *Fin de Partida* (la obra maestra de Beckett, a criterio de Bloom). Beckett reelabora los momentos cruciales de las tres obras. Clov es Calibán y Ariel en relación con Próspero; Horacio y el Sepulturero sorprendidos mientras dialogan con Hamlet; Bufón y Gloucester horrorizados ante Lear”.³⁷¹ Probablemente estamos recortando una visión amplia del crítico newyorkino, en nuestro afán de enfatizar la relevancia y originalidad de este autor. Con la anterior exposición intentamos demostrar los aspectos que sustentan esa relevancia y esa originalidad: como el autor anticanónico más influyente del Siglo XX. Porque aunque Bloom no plantea que Beckett sea el fin del canon, si está de acuerdo en decir que se acerca mucho: “El desafío canónico de *Fin de Partida* es que se acerca al fin del canon; es la última función de la literatura, si literatura significa Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett aunque quizá eso fuera algo que le importara bien poco (cosa que dudo), es el profeta del silencio antes del ricorso viconiano.³⁷² Es casi como si él predijera la época en que Dante, Proust y Joyce no tendrán ya lectores profundos, y Shakespeare y Racine dejarán de ser representados. Eso será de hecho el fin de partida, y muchos de los que ahora estamos vivos puede que vivamos para verlo.”³⁷³ Es posible ir más allá, y decir que, así como se puede hacer una lectura shakesperiana del psicoanálisis freudiano, es decir, que Freud está contenido en Shakespeare, es posible hacer una lectura beckettiana del Shakespeare. Es decir la

³⁷¹ Bloom, *Ob. Cit.*, p. 514.

³⁷² Se refiere al postulado de Giambattista Vico de una división de la historia en: “*Edad Teocrática, Edad Aristocrática, Edad Democrática*” y posteriormente, el advenimiento de una nueva Edad Teocrática; Bloom ha tomado este esquema para organizar a sus autores. A diferencia de aquel, éste establece entre la Edad Democrática y el regreso de una nueva Edad Teocrática, una *Edad Caótica* (que es esta que estamos viviendo), sus escritores claves son Freud, Proust, Joyce, Kafka, y por supuesto, Beckett.

³⁷³ Bloom, *Ob. Cit.*, p. 514.

mirada beckettiana ilumina cualquier Shakespeare actual, siendo innegable que veamos a *Ricardo III*, *Macbeth*, y hasta el mismo *Hamlet*, a través de *Fin de Partida*, *Esperando a Godot*, inclusive otras, como *Impromptu de Ohio*, *Aliento*, etc.

Esta atribución de preponderancia de la mirada beckettiana sobre la nueva forma escénica del Shakespeare en nuestro siglo es una afirmación que sigue estando lejana a la idea de Bloom: “[...] aunque consideramos *Fin de Partida* como una crítica del teatro shakespeariano, Shakespeare sigue siendo la escritura, y *Fin de Partida* el comentario”.³⁷⁴ Aquí, nos inclinamos a pensar de que la gran hazaña de Beckett y la generación de pos-beckettianos es que dejaron atrás la figura del artista “recolector”, “próspero”, “omnipotente”, que toma todo el lenguaje, toda la materia, toda la técnica y la conjuga para producir a la manera de un dios creador; estos artistas beckettianos, incluyendo al propio Beckett, “son artistas de la destrucción”, son aquellos que parten del descarte, del fracaso de la lengua, artistas siniestros, aquellos que lo expresan todo, prostituyendo a la vista del público las emociones interiores.³⁷⁵

Nada más equivocado que pensar que estos artistas-autores son anunciadores o divulgadores de la batalla contra la muerte, contra la desesperanza; es más acertado pensar que son artistas reveladores de la ansiedad. Esa percepción inherente a todas las especies que se produce cuando nos sentimos amenazados o creemos que podemos perder el objeto de deseo. La resolución de estos profetas de la ansiedad es caer en cuenta de que las cosas tal como están no son tan terribles, de hecho cada día son más terrible. Lo que sí es concluyente, y en esto es coincidente con las tesis de Bloom, es que es difícil categorizar la obra de este autor a la luz de la tradición artística. Es un autor que se negó en muchas ocasiones a pertenecer o compartir cierta preceptiva artística. Y lo que supone el autor del *Canon Occidental* junto a otros críticos de Beckett, es que en el surgimiento de la nueva Edad Teocrática (sí la hay) Beckett será canonizado póstumamente.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 515.

³⁷⁵ Homan, Sidney, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*.

La construcción literaria del Siglo: el tiempo beckettiano.

Es posible apelar a la función del artista como revelador de la verdad “esencial” detrás de las cosas y los acontecimientos de la realidad. La obra poética se convierte así, en un objeto suspendido a través del cual podemos leer razones y causas de las sombras de la realidad: ¿qué realidad está (des)cifrando la obra beckettiana? ¿Cuál vida hay detrás de su teatro? Para responder a las interrogantes anteriores vamos apoyarnos en el extraordinario libro *El Siglo*³⁷⁶ es un compilado de ensayos alrededor de la idea de “Siglo XX” como objeto de reflexión filosófica, donde el autor busca pensar al Siglo como una unidad, al mismo tiempo, indaga cómo se pensó el Siglo a sí mismo. Una de las primeras cosas que afirma es que el Siglo XX intentó romper con las ideas mecánicas y científicas del siglo XIX, para encontrar una visión más orgánica de la vida. “La intuición” se convierte en el mejor elemento de conocimiento del ser humano. Para Badiou, Bergson y Nietzsche son los dos grandes “profetas-filósofos” de este Siglo, y tanto para uno como para el otro, el elemento de conocimiento es precisamente la intuición (Bergson) y la anticipación (Nietzsche). Esta intuición está abocada a re-descubrir la calidad orgánica de las cosas. Nos dice que el “Siglo XX” es un siglo vital, y en su pensamiento ético-moral piensa a la vida como un “querer vivir”.

El “Siglo XX” con esos ojos vitales se ve y se piensa así mismo: “El pensamiento poético del tiempo consiste, aun cuando las cosas se vean con los propios ojos, en verlas con el ojo del siglo mismo”.³⁷⁷ Aparece aquí el Historicismo de esta Modernidad, un historicismo que se instala en todo el Siglo, inclusive en la obra poética. Claramente nuestro autor se pregunta, “¿Qué es, en definitiva, esa problemática narrativa y ontológica que recorrió el siglo, la problemática de la vida? [responde] No hay sabiduría individual”.³⁷⁸ Con esto lo que está afirmando es que la relación de vida e historia está mucho más allá del individuo. Y esta relación abarcadora impone una idea sobre la cual puede ser justo sacrificar al individuo. Es

³⁷⁶ Badiou, Alain, *El Siglo*.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 30.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 30.

el “Siglo XX” un siglo de categorías que van más allá del individuo, son las categorías de la clase revolucionaria, del proletariado, del partido comunista. Aunque no es un siglo que abogue por la idea de la trascendencia, se entendería que la resolución para el ser humano del “Siglo XX”, del hombre individual, es la de sostenerse heroicamente frente a la masividad de la historia. Badiou, también reconoce este movimiento como una diferencia sustancial en relación al siglo pasado: mientras que en el “Siglo XIX”, Hegel abogaba por una idea donde el ser humano debe entregarse al movimiento de la historia; en el “Siglo XX”, la máxima era confrontarse con la historia, dominarla políticamente. Dicho en otras palabras, “como subjetividad, la figura en relación con el tiempo se convirtió en una figura heroica”.³⁷⁹

Subyace una idea de que es posible obligar, forzar la historia, “el Siglo XX es un siglo voluntarista,”³⁸⁰ y en este sentido es un siglo paradójico, ya que por un lado existe una historia que rebasa toda figura individual, pero existe también una subjetivación heroica de la voluntad humana para cambiar esa historia: un siglo de un historicismo voluntarista. La relación entre vida y voluntad que es tensa, está en el centro del pensamiento nietzscheano: la afirmación ininterrumpida de la vida, desde el impulso dionisiaco esta también una ruptura absoluta. Este cause de la afirmación vital radical sólo puede resolverse en la discontinuidad heroica de los protagonistas de la historia. Siendo así, “la imposición de un heroísmo de la discontinuidad a la continuidad vital se resuelve, políticamente, en la necesidad del terror”.³⁸¹ Para el Siglo la vida se complementa con la muerte, es más, el siglo vital y historicista afirmo que el designio o destino sólo se cumplía a través del terror.

Para Badiou, el Siglo es una gran metáfora, un montaje mental, y todo en el está obsesionado con pensar y repensar su propio horror. El siglo se inaugura con una guerra de dimensiones impensable, una verdadera “carnicería”, (la guerra de 1914); pero al mismo tiempo se sabe el comienzo de una nueva era. Así la subjetividad organiza el tiempo de manera inusual, hay un planteamiento completamente nuevo entre comienzo y fin. Un siglo que, en tanto vitalista, indaga

³⁷⁹ *Ibidem*, p.31.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 31.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 32.

en su propia vitalidad, y en tanto voluntarista, se obsesiona por las insuficiencias de su voluntad. Para acercar estas afirmaciones a la obra de Beckett, y ver como alcanzan a esclarecer un poco el amplio sentido de su herencia podemos citar las siguientes líneas de *Los Días Felices* a la luz de estas ideas:

*“Winnie: Eso es lo que me parece tan maravilloso, que no pasa ni un sólo día - (sonrisa) - el estilo antiguo- (fin de sonrisa) - casi ningún día, sin que se enriquezca un poco nuestro saber por mínimo que sea, el enriquecimiento quiero decir, con sólo tomarse la molestia. (La mano de Willie reaparece con una postal que examina muy de cerca.) Y si por cualquier razón extraña no es posible tomarse más molestias, entonces sólo queda cerrar los ojos - (lo hace) - y esperar a que llegue el día - (abre los ojos) - que llegue el día feliz cuando la carne se funda a tantos grados y la noche de la luna dure cientos y cientos de horas. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan reconfortante cuando pierdo el ánimo y envidio a las fieras salvajes”.*³⁸²

Beckett nos presenta un modelo arraigado en la simplicidad para presentar un momento no tan simple: la vacuidad de la vida (este planteamiento puede aplicarse a la pieza en cuestión, pero creemos que se extiende a toda sus piezas dramáticas). Y siguiendo las afirmaciones de Badiou, Beckett intenta recuperar los vestigios de las ideas del Siglo: “la vida es querer vivir”, por el contrario nuestro autor irlandés se preguntaría, ¿y qué es la vida cuando no se quiere/puede vivir?; “todo acontecimiento y todo elemento vital tiene una progresión”, pero ¿y qué son los segundos y los minutos y los días cuando pasan iguales, no progresan y no van a ningún lado?; “la esperanza y la gracia son fuerzas vitales”, ¿qué no existe acaso una fuerza en la desesperanza y la desgracia? Los planteamientos y las contradicciones que se señalan a la luz del pensamiento beckettiano pueden resumirse en la siguiente idea: la apuesta por la vitalidad en contra posición al mecanicismo y científicismo. Recuperando esta idea de vitalidad no como una afirmación incesante de la vida, si no como un sinuoso trayecto y una fuerza

³⁸² Beckett, *Los Días Felices*.

destruccion, un terror siempre latente ante la vigencia de la muerte; ante las indeterminaciones subjetivas de las ideas “principio”, “medio” y “fin”, el Siglo no sabe para sí mismo si es la continuacion de algo -la promesa de Revolucion añorada en el siglo XIX-, es el fin de algo -la renuncia de todo lo que el siglo XIX prometía-, o el principio de algo -el inicio de una renovada y nueva era-.

La obra de Beckett también es retrato de la superacion del individuo: los personajes en sus obras, apenas son, y conforme pasa el tiempo, Beckett construye protagónicos que pierden toda relacion con el exterior, como efecto de esto, nos encontramos frente a identidades diluidas y amorfas (véase en las novelas *El innombrable*, y en las piezas dramáticas *Vaivén*, *No yo*, *Que donde*); a Beckett nunca le interesa afirmar alguna personalidad, ni ningún carácter específico, sólo encontramos sujetos que se repiten, que parece estar embalsamados y dolientes de una misma circunstancia: la irracionalidad y el despojo. Ciertamente, la superacion de la idea de individuo en Beckett, tal y como lo interpretamos es paradójica en el sentido de Badiou: lo abarcador es la circunstancia histórica, y justo por ella es posible sustraerse de cualquier condicion individual, pero, la personalidad individual debe permanecer “cara a cara” con su circunstancia, si se quiere heroicamente, (parece que en Beckett es más en un sentido estoico); la muerte no es solución, es complemento, y vendrá cuando sea preciso, cuando la circunstancia lo dicte, he ahí lo terrorífico de la existencia; la voluntad individual tropieza, pero es a través de ella que la circunstancia histórica inminente se realiza, razón por la cual no puede omitirse.

Un ejemplo de las indagaciones obsesivas del Siglo, alrededor de las insuficiencias de su voluntad, es la pieza *La última cinta de Krapp*, un ejercicio de memoria que no concluye. Justo hacia el final de la obra, el personaje se prepara para grabar su última cinta, después de haber escuchado la última cinta de sus “mejores días”. Sin animarse a terminar esta grabación, recupera la anterior bobina y la deja correr. Puede leerse esta pieza como una gran metáfora alrededor de la “discontinuidad de la voluntad”, un problema filosófico por excelencia: ¿Por qué la voluntad no es una fuerza constante? He ahí la “gran tragedia” de nuestro Krapp.

No podemos dejar de comentar un asunto nodal para el “Siglo XX” y para las piezas beckettianas: aceptar el horror en nombre del porvenir y tampoco dejar de recuperar la afirmación de que muchas ocasiones el “Siglo XX” aceptó las barbaries en nombre de la promesa de un mejor porvenir. Elemento que es posible reconocer en las piezas centrales de Beckett, veamos el caso de *Esperando a Godot*, el propio *Final de Partida* y *Los Días Felices*, tres piezas dramáticas que desde distintas representaciones, la aparición de Godot, la reconstrucción de la humanidad, la felicidad suscitada por nuevo acontecimiento, por mínimo que sea: la leyenda de un dentífrico, el obituario, la llegada del sol, etc.; son anhelos que someten a “la espera en el horror” a cada uno de sus personajes, una espera que puede ser en el desasosiego, despojo, sufrimiento, sometimiento, fastidio, entre otras, como única condición que hay que soportar mientras sucede el anhelo. El asunto es cuestionarse si es posible que exista la acción, el coraje y el “movimiento hacia...” frente a un futuro indeterminado. Inclusive, Badiou afirma que “este Siglo ha sido el de la poética de la espera, una poética del umbral”.³⁸³ El arte y la poesía se instalan en la espera; ciertamente la obra de arte no es una promesa de un futuro, tampoco es nostalgia por lo pasado, está “atrapada” en el presente, en la espera. La afirmación triunfal para *Esperando a Godot*: no pasa nada en el primer acto y no pasa nada nuevamente en el segundo acto, es esta figura del tiempo, la de “no pasa nada”, la que refiere precisamente a la suspensión del tiempo en “la espera”. Podemos afirmar que “la espera” es un tipo de acción dramática, de hecho una de las más complicadas de resolver escénicamente y que resultan característica de por lo menos estas tres emblemáticas obras del universo beckettiano.

Además de diferenciar este elemento de “la espera”, habría que complementarlo con la afirmación del propio Badiou, de que esta “espera” no es inerte, es con una “sonrisa insensata.”³⁸⁴ Desde un principio hemos venido sosteniendo que la “ironía” y el “humor” son elementos distinguibles y originales del mundo literario de Beckett, mismos que no han sido del todo valorados y analizados. Justamente podemos afirmar que los personajes de Beckett “esperan”

³⁸³ Badiou, *Ob. Cit.*, p.39.

³⁸⁴ El autor, toma esta expresión, del poema *El Siglo* del poeta ruso Osip Mandelsam del año 1920. De hecho todo su análisis lo hace en relación a este poema.

con una “sonrisa insensata”. Una sonrisa, porque estamos en la espera de algo que está por venir y que definitivamente es mejor que lo que acontece y lo que pasó en el pasado; y es insensata, porque definitivamente ese porvenir no llega, ese porvenir es imposible. “[...] Permanecemos en el umbral con una “sonrisa insensata”. “Sonrisa” porque estamos en el umbral; “insensata” pues, al ser éste infranqueable, ¿por qué sonreír? Vamos de la vida, de la esperanza (sonrisa), a la ausencia de sentido de lo real (insensata). “¿No será ésa la máxima subjetiva del siglo?”³⁸⁵

Esta pregunta es una insinuación muy reveladora de las conclusiones finales del filósofo francés. Nosotros la tomaremos como una afirmación que nos hace reconocer porque Beckett es uno de los grandes poetas del Siglo XX; un poeta (en el sentido amplio del término) que a la manera cómo Heidegger lo anunciaba, ha sido “custodio de lo abierto”; protector del lenguaje, preservador del pensamiento, “el que garantiza que la lengua conserve el poder de nombrarlo”.³⁸⁶ Y también, siguiendo la lección de la *Poética* aristotélica, las piezas beckettianas, por lo menos las que hemos tomado de ejemplo, son un modelo de ficción que traslucen los entramados simbólicos del siglo. Beckett como artista es un centinela del siglo, al mismo tiempo el coraje para ser su mayor crítico. En palabras de Badiou: “ser de su tiempo, mediante una manera inaudita de no serlo.”³⁸⁷ Condición privilegiada de los artistas y el arte.

La fábula de Beckett.

¿Cuál sería la fábula de Beckett?, si es que esta se presenta en una forma alternativa de entamar al modelo clásico. Y por lo tanto, ¿cuál sería esa anunciada originalidad y revolución teatral que engendra el teatro de Beckett para los tiempos venideros? Para el teórico Jean Pierre Sarrazac, Strindberg y Beckett comparten una cualidad literaria: “[...] un recorrido en redondo o de [...] vaivén del nacimiento a

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 39.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 37.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 40.

la muerte”.³⁸⁸ Por supuesto que en el caso de Beckett habría que señalar la extremada condensación de esta trayectoria. Un ejemplo claro de esta fórmula de fabulación es la pieza *Aliento*, donde lo único que tenemos es un espacio vacío que se ilumina tenuemente por 10 segundos, escuchamos el llanto de un niño y posteriormente una exhalación, para regresar al oscuro en el espacio escénico. Dos gestos sonoros que simbolizan toda una vida: el llanto inicial del bebé que recién respira el aire de este mundo, el último aliento de alguien que expira sin mayor gesticulación. Igualmente, podemos señalar que ciertamente hay un poco de Strindberg en todos los dramaturgos modernos, que es él quien de manera coyuntural (justo en el cambio de Siglo) presenta la primera forma alternativa a la fábula dramática. A esta nueva forma, Sarrazac la ha denominado “juego de sueño, [...] en la medida en la que el viaje, que constituye una experiencia psíquica más que física, se efectúa, en lo esencial, en la cabeza del protagonista”.³⁸⁹ Si consideramos que el “sueño es teatro pero no precisamente drama”, es plausible entender la novedad de esta alternativa a la fábula dramática; otra forma de entramado strindbergiano y que comparten muchos dramaturgos posteriores es el “Stationendrama” (drama en estaciones), es decir, la “fábula como pasión”, un género de la fábula que tiene sus antecedentes en la Edad Media. Podemos encontrarla como “cuadros sucesivos donde es retratado al ser humano en su caminar por la vida, siendo víctima de ciertas pruebas hasta el final de su trayecto, [este modelo de fabulación es una interrupción constante del drama. En el caso de Beckett], sus Pasiones se resumen en general a una sola estación, la última, la de la agonía y el fallecimiento, y el sufrimiento humano a una simple puesta <en sufrimiento>, en espera indeterminada.... de la muerte y del regreso a la nada”.³⁹⁰ A esta última y única estación de la fábula de la pasión beckettiana, el autor la denomina, “no man’s land”.

Para el crítico francés al teatro beckettiano también lo permea “la epopeya de lo íntimo” que funda y desarrolla el teatro de Strindberg. Esta se refiere es un

³⁸⁸ Sarrazac, *Ibidem*, p. 95

³⁸⁹ *Ibidem*, p.95.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 43.

cuadro escénico de “inmovilidad vibrante que se eleva a la altura de paradigma”.³⁹¹ Asimismo para Sarrazac, derivado de esta cualidad vibrante y de esta presencia ejemplar, el drama beckettiano no es interrumpido o quebrado completamente, por el contrario, es infinitamente ralentizado, en una especie de presencia eterna. Este carácter se traduce en acciones y textos retrospectivos, es la rememoración a la cual siempre se someten los personajes de Beckett.

Es así como podemos ver como el teatro beckettiano –y el teatro contemporáneo- sustituye el carácter temporal del drama por un “teatro del espaciamento”,³⁹² en otras palabras, un teatro del espacio. El teatro dramático es el de la lógica del tiempo, lo que observamos es un consecutivo de momentos, una historia de vida; por el contrario en el teatro posdramático tenemos espacios que coexisten de manera paralela y en los cuales habitan los personajes en una suspensión del flujo temporal. El tiempo de la escena es sustituido por el paisaje de la escena. El desarrollo narrativo surge de la concatenación de los espacios. Justamente, es uno de los grandes precursores de este cambio del teatro dramático al teatro posdramático del Siglo XX. Como se mencionaba, para Sarrazac los orígenes de esta estructura narrativa pueden rastrearse en la Edad Media, donde es más probable encontrar elementos del género épico en la dramaturgia, componentes no aristotélicos del teatro medieval y que se transmiten hasta nuestros días a través de la herencia del cristianismo.

La estatización del teatro no es una novedad propiamente beckettiana, siempre ha estado ahí. Proviene del hecho de que el teatro antes que acción es situación, como bien nos señala Sarrazac. Podríamos detenernos en un debate en relación a las características particulares de la acción teatral, en el concluiríamos que no tienen nada de peculiar en relación a la acción en la vida real. Las dos son la misma cosa. La diferencia estriba en que la acción en el teatro está enmarcada por la situación de representación, que otros llamarán la situación de actuación o situación teatral. Este carácter ficcional es el que dota de diferencia a la acción. Por lo tanto, si el teatro es esencialmente situación, la tendencia estática del teatro se

³⁹¹ *Ibidem*, p. 97.

³⁹² Concepto que ya se ha expuesto en el apartad de “La evolución del Teatro en Occidente” y que pertenece al Jaques Derrida en su análisis sobre el pensamiento y el arte en Artaud.

ha manifestado desde siempre. Para Sarrazac, la tensión interna de la situación, es decir, el conflicto, el enfrentamiento de fuerzas, es una tensión hacia el futuro, que se define como tensión diegética.

La verdadera novedad del teatro de Beckett es el origen particular del efecto de estatización: en el teatro de Beckett ya no hay vida, lo hay es un testamento. Esta proposición explicaría en gran medida la calidad de “agonizantes” de los personajes de Beckett. Un personaje “agonizante” ya no busca, espera. La vitalidad del héroe clásico que busca incesantemente hasta encontrarse con la muerte, es sustituida y remplazada por la languidez del personaje contemporáneo enfrentado con la muerte, esperando una resolución definitiva que no llega. Esa es la relectura del sentimiento trágico en nuestra época: la muerte para el héroe más que un castigo es un regalo, es una bendición que aplacará sus afanes, pasiones y miedos. Por el contrario, la inconclusión de la muerte en el anti-héroe moderno es su penitencia, ¡ni siquiera la muerte para él! Para Sarrazac, también hay cierto revestimiento cristiano: el personaje moderno ya no busca la trascendencia, ya que ésta eventualmente vendrá hacia él. El “empaldecimiento” de la emoción, el humor, la fría indiferencia ante la agonía se explica a partir del distanciamiento de los personajes en su calidad de testigos de su vida. Ya que su posición es la de “testamentarios”, el personaje se convierte en un espectador de su propia vida. De las tres obras analizadas en esta investigación, esa distancia es mucho más evidente en Krapp, quién representa justamente una radicalización de estas afirmaciones: el personaje ya no rememora en sentido estricto, escucha impávido el montaje sonoro de su propia vida con la muerte observándole por encima del hombro.

La agonía como forma alternativa de la fábula dramática es un invento de Strindberg, pero es Beckett quien radicaliza esta forma y la presenta como un “[...] remontar a contracorriente el curso del drama de la vida partiendo del instante de la muerte”.³⁹³ Para Beckett sus personajes parecen morir por adelantado, son la metáfora del personaje arrojado al vacío. Singularmente, Sarrazac nos señala que estos muertos vivos -que vagabundean por los caminos o en sus pensamientos-

³⁹³ *Ibidem*, p. 105.

sí tienen una tarea que cumplir: “las creaturas beckettianas se esfuerzan por emprender, al menos en apariencia, su regreso al mundo.”³⁹⁴ Sucede que este supuesto regreso nunca vemos que se realice, es una preparación incesante. También Sarrazac, como nosotros lo hacíamos aquí al principio de la investigación, señala el vaivén entre el yo y el mundo, como la cualidad ontológica de los personajes beckettianos. En su momento, se afirmaba que la discusión metafísica del teatro beckettiano gira en torno a la tensión entre el yo y su realización, y el mundo como impedimento. Para Sarrazac el vaivén de los personajes es observable en el lenguaje, en la palabra. El vaivén no es un dialogo consigo mismo o con otro, es una forma satelital al dialogo: “el soliloquio, el monólogo, el aparte y otras manifestaciones solitarias del lenguaje”.³⁹⁵

Más adelante, Sarrazac afirma –y como ya habíamos señalado en otro momento- que para Beckett el teatro no es una derivación de la creación literaria. Es una continuación intrínseca de continuar con la obra. Desde el punto de vista del arte como concentración, esta explicación parece natural, las restricciones naturales del teatro, es decir, los límites físicos, espaciales, temporales, etc. ejercen sobre los cuerpos y los paisajes humanos una especie de comprensión. Era de esperarse que el teatro fuera un paso necesario para Beckett: “despoja cada vez más sus textos de toda propensión anecdótica o descriptiva, incluso narrativa, a favor de puro soliloquio. Ahora bien, ¿qué mejor instrumento que la jaula del escenario para dar toda su resonancia a esta polifonía al interior de una única cabeza?”³⁹⁶ Es el poder de volver sensible y visible lo invisible propio del teatro, la principal atracción de esta disciplina artística, la que se ejerce sobre Beckett y sobre todos nosotros. Sólo el teatro es capaz de representar las fuerzas invisibles que conducen y modifican nuestra existencia. El teatro de Beckett es aquella definición heideggeriana de “ser ahí”, una presencia pura. Inclusive las atrofias, las mutilaciones o las exacerbaciones de partes del cuerpo, hasta la ausencia del propio cuerpo, es una exaltación del cuerpo humano.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 108.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 109.

Para el crítico, la poética de Beckett más que remitir a Antonin Artaud -sobre todo en este expresionismo del cuerpo humano o en el derrumbamiento del discurso- nos acerca al planteamiento de Francis Bacon: “es la misma manera de exaltar, elevar y resaltar el cuerpo, de anamorfosizarlo para revelar mejor la manera tanto abusiva como irrisoria en la que la carne humana ocupa el espacio y, sobre todo, el tiempo”.³⁹⁷ También reconoce, como lo hemos venido relatando, que Beckett revuelve y replantea las fronteras de los géneros lírico, épico y dramático, enfatiza una confluencia entre prosa y teatro que será completamente abarcadora hacia el final de su obra. Para mí, esa prosa nunca se fue. Fue un punto de partida, un punto polémico que encontró pocas resonancias en un principio. Una fórmula encumbrada en la indagación mental que paulatinamente atentó contra el lenguaje fue llevada a la literatura teatral mediante la fórmula del ensimismamiento del personaje, la retrospección sobre la vida pasada, los largos soliloquios y las imágenes escénicas que corresponden a estados de ánimo internos.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 110.

Conclusiones

Esta investigación tuvo su origen en el deseo de comprender las obras teatrales de Samuel Beckett. Considerando que el impacto de Beckett se extiende a la literatura y al teatro contemporáneo se pretendía que esa comprensión nos orientara al conocimiento de los autores y aspectos propios de los textos de este período. Una vez iniciada la investigación, el material de trabajo dejó entre ver que era necesario echar mano de herramientas de análisis alternativas para afrontar los textos teatrales beckettianos; instrumentos que deberían permitirnos encontrar nuevas ideas, con especial énfasis en los problemas filosóficos de la literatura, sin dejar de lado la discusión de los asuntos correspondientes al teatro y sin perder de vista que la investigación estaría situada en el ámbito de la crítica literaria.

Con el apoyo de las herramientas de análisis hermenéutico, la revisión de la vida y pensamiento de este autor encontramos coordenadas para explicar algunos rasgos distintivos de su obra, asimismo esta ruta permitió enfrentar los tres textos dramáticos de la investigación desde una perspectiva renovada, donde no existen juicios a priori que se intenta reflejar en el contenido de las piezas, o estructuras anticipadas que deben calzarse a las obras, o la comprobación de ciertas conclusiones en relación al estilo, la técnica, los procedimientos, dados por la tradición. Por el contrario, el enfoque hermenéutico permitió la confrontación con los textos desde una actitud abierta al asombro, sin juicios o pretensiones anticipadas. Siendo así, el texto apareció frente a nosotros en toda su extensión como un dispositivo portador de discursos, de pautas de interpretación y guías de comprensión de sus propios contenidos poéticos. En pocas palabras, *Fin de Partida* no ayudó a explicar el universo pre-configurativo, configurativo, pos-configurativo de *Fin de Partida*. Y así en cada caso.

Para lo anterior, ha sido la obra *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur la principal fuente de herramientas de análisis. Particularmente el principio de “inteligencia narrativa” se convirtió en la idea central para la comprensión de los textos de Beckett. Este principio supone un sistema de análisis que sobrepone a la racionalidad narrativa la comprensión narrativa, lo cual quiere decir que los

componentes que integran el universo poético de las piezas tiene sentido y valor sólo dentro de los límites de ese universo, el cual no se circunscribe a una pieza, sino a un conjunto de piezas que comparten temas en la pre-configuración, operaciones miméticas en la configuración, así como, influencias en la pos-configuración. La pregunta necesaria fue entonces ¿qué es lo que hace que este conjunto comparta estas características en estos tres momentos? El autor y el contexto de recepción. Esto justifica en parte, la necesidad de revisar con detalles la vida y pensamiento del autor, y por otro lado, asegura que nuestro análisis refrendará asuntos de los textos pero también permitirá que aparezcan nuevos contenidos.

Los procedimientos del enfoque hermenéutico-fenomenológico parten del concepto de trama. Concepto que se relaciona íntimamente con otro profundamente ligado a la tradición hermenéutica, nos referimos a la “mimesis”. Es con respecto a este concepto que se puede decir que la trama son “las acciones dispuestas en unidad –una, que no se cierra a la pieza literaria, sino a todo el proceso de creación, percepción, configuración-, mediante la acción mimética”. Se habló de tres momentos de la mimesis en el proceso de producción literaria, el primero, la “mimesis I” o la pre-configuración de la trama sobre la cual está asentada cualquier construcción poética, parte de la comprensión práctica del mundo y en su relación con la comprensión narrativa se produce el engarce que explica el paso a la tercera variante de la mimesis, este engarce, que también es ruptura –es decir el espacio que abre la ficción en el mundo- es la “mimesis II” o configuración de la trama, esta mediadora entre la comprensión del mundo y la reconfiguración del espectador, esta resuelve poéticamente la paradoja del tiempo; y finalmente, encontramos la “mimesis III” o re-configuración, hay que recordar que en el horizonte metodológico-epistemológico en el cual se encuentra Ricoeur, la recepción del texto es elemento fundamental, porque de ella deviene el cumplimiento del sentido de la mimesis. Esta tercera fase incluye un ejercicio de re-interpretación de la composición narrativa y su inserción en la acción del mundo, nuevamente.

Resultó necesario complementar el estudio de la trama con otro concepto también, estudiado en la teoría literaria, nos referimos al concepto de

acontecimiento. Para su definición es indispensable distinguir “cadenas de durabilidad” que permitan sustraer un sentido, que es un corte y un engarce a partir de la percepción del acontecimiento, en la propia cadena de duración. La Teoría del Acontecimiento nos dice que en su determinación, este no pierde su cualidad de ser un flujo ya que su distinción está determinada por sus relaciones con el resto de la cadena de duración. Con la figura del acontecimiento buscamos definir el texto teatral, considerando su diferencia tangible con la forma clásica del texto dramático –definiéndose éste último a partir de las unidades tiempo, circunstancia y lugar aristotélicas- por el contrario el texto teatral como acontecimiento obliga al espectador a construir a partir de la inferencia las partes que explican el origen y el final de la situación dramática. A lo largo de toda la investigación vimos que la principal características de los textos beckettianos es la extrema condensación y el principio de inexhaustibilidad de la imagen escénica presentada. No intentamos decir que la idea de acontecimiento se deba extender a todos los textos literarios, por el contrario, creemos que este concepto sólo resiste su aplicación a la fábula dramática ya que esta es por definición acción.

Otro complemento para las herramientas de análisis hermenéutico fueron las consideraciones a la crítica del lenguaje en Fritz Mauthner. Dada la particular influencia que tuvo sobre la producción literaria beckettiana consideramos importante traerla a la exposición de la investigación, ya que como se explicaba en su momento, la trama beckettiana es una operación mimética reducida a sus elementos mínimos, y la principal herramienta de Beckett para este minimalismo es el lenguaje. Sin lugar a dudas el lenguaje en la obra del autor irlandés es de los temas más apasionantes –y como vimos más amplios- sin embargo, en nuestra exposición creímos importante señalar las coincidencias entre este y Mauthner pero que a su vez, estas explicarán el estilo particular del escritor. De los asuntos más relevantes de la relación entre este filósofo y Beckett es lo que tiene que ver con la correspondencia entre pensar, hablar y la memoria, asunto con el que también se toca la figura de Marcel Proust. De la memoria se dice que es el cúmulo de impresiones que obtenemos a partir de la percepción y se acumulan como un montón de expresiones lingüísticas. Paradójicamente la memoria no está ahí, sino

en el habla. Para llevar a la esencia de esas impresiones sensibles que forman la memoria es necesario salir del lenguaje a través de la imagen. La única manera de que el lenguaje alcance la fidelidad de nuestras impresiones es cuando este intenta evocar la imagen. Por lo que el lenguaje deberá aspirar a lo que hace la pintura con la línea y el color.

En la introducción anunciábamos que la tesis de la investigación era demostrar que la fábula no ha desaparecido de las obras de Beckett, y que por el nivel de influencia de su estilo particular de fabulación, esta idea podría extenderse al teatro contemporáneo. Aprendimos que fábula y trama son dos acepciones distintas, la primera es sinónimo de la historia, que son los sucesos y acontecimientos si estos tuvieran lugar en la realidad; por el contrario la trama es la elección creativa del autor, y es la manera en como presenta la fábula o historia en su particular versión. Esta distinción a caso tendrá que ver con la diferencia entre mito y drama, ya que en la cultura griega el mito precede a la trama de la obra dramática. En la tradición moderna ya no existe esta oposición, es decir, la divergencia entre fábula y trama no es tal, ya que no hay un mito que preceda al entramado que hace el autor en su obra, en el Teatro Moderno y contemporáneo vemos como las tramas dramáticas fundan mitos, el caso paradigmático es Beckett.

Conforme a nuestra exposición fue posible detectar que la trama en el teatro de Beckett responde principalmente a lo que en términos prácticos podemos definir como incompletud o la ambigüedad en los motivos, los sentidos y los finales, así como la constricción al mínimo de la trayectoria en la acción dramática. Sin embargo la idea de intratemporalidad, a partir de los estudios de joven Heidegger que incorpora Ricoeur en su estudio, permitió agrupar los diferentes discursos y acciones de los personajes en los tres éxtasis temporales, lo que a su vez, visibilizó las espirales de tiempo, las evoluciones y la distribución de los acontecimiento de la trama, dando cuenta de que las complejas elecciones artísticas de Beckett estaban dando forma a una fábula: la debacle de las formas diversas de la vida y aún ahí continuar existiendo.

Por lo tanto, decimos que el enfoque hermeneúatico-fenomenológico es un conjunto que no permiten que hablemos de un “modelo de análisis del texto teatral”, porque en sentido estricto el enfoque considera a la cualidad dramática –entiéndase esta como la forma dialogada, principalmente- como un elemento más entre muchos del texto y que forman parte de su comprensión. Con esto, da oportunidad de tomar en cuenta aquellos casos donde el texto teatral no tiene la forma dramática, como es el caso de algunos textos beckettianos y muchos más textos teatrales contemporáneos. No es posible entenderlo como un “modelo” ya que los principios de análisis parten de la singularidad de la obra: sería una contradicción intentar articular un “modelo” para la obra de arte contemporáneo, siendo que esta surge desde la unicidad como rasgo distintivo. El enfoque plantea en primer término que la evaluación crítica de los textos literarios se hace sobre la base de que la literatura es el espacio de intersección entre el horizonte de comprensión de la obra y el horizonte de comprensión del lector. Se considera fenomenológico porque partimos de las obras tal y como se nos presentan. Considerando que hay una dimensión de la obra literaria que en sí misma, es decir, a priori, que está compuesta por las formas puras de la obra de arte, y una dimensión que proviene después de la experiencia, es decir, a posteriori, donde la conciencia ha ejecutado su trabajo de configuración.

Siendo la prioridad nuestro autor irlandés iniciamos la exposición de la investigación con un apartado que permitiera conocer al autor y conocer sus propias ideas artísticas y estéticas. Parece necesario rescatar la anécdota de “la epifanía” que vivió Beckett en algún momento en el verano del año 1945. Para entonces, Beckett ya había escrito dos novelas importantes, *Murphy* y *Watt*, muchos ensayos críticos, tales como, *Dante...Bruno.Vico..Joyce., Proust*, entre otros, era altamente estimado entre la comunidad académica, artística y literaria de Dublín, París, y otras ciudades de Europa, pero sobretodo había sobrevivido a la devastadora Segunda Guerra Mundial, a diferencia de muchos de sus más entrañables amigos. Es en este momento de revelación artística donde surge la nueva ruta que seguiría Beckett y que nos trajo las novelas inconfundibles, así como sus piezas teatrales, mismas que marcaron para siempre la historia del teatro. ¿Qué fue lo que encontró en ese

momento de inspiración? Que debía abocar su tarea artística a lo “inenunciable”, “innombrable”, en su momento se decía, que encontraría que lo suyo sería hablar de “las energías languidecientes”, es decir, las energías que “todavía quedan” después de la catástrofe. Decíamos que es tan extremo su abordaje sobre lo marginal, lo residual, el empobrecimiento, la miseria humana, que logra elevar a dimensiones épicas temas “menores”, como son, “dónde encontrar más inspiración” (*Final de Partida*), “cómo terminar el día” (*Los Días Felices*), “identificar los momentos de felicidad en una vida” (*La Última Cinta de Krapp*). Su estilo particular le traería, muchos años después, el prestigio y reconocimiento mundial, considerando que su elección lo llevó por un camino de extrema originalidad que a su vez delineo –junto con otros con los que compartió las premisas- la estética moderna de la segunda mitad del Siglo XX.

También hicimos un recuento sucinto del contexto cultural con la principal intención de reconocer cuál ha sido su papel en la evolución de la historia del teatro en Occidente. Al respecto es necesario precisar y concluir algunas ideas insinuadas en el cuerpo del texto, ya que es en este punto donde inicia la disidencia con ciertos “lugares comunes” a los que se asocia la figura literaria de Beckett. Desde los planteamientos de Aristóteles en la *Poética*, hasta el surgimiento de los movimientos artísticos de ruptura a principios del Siglo XX, específicamente del Teatro del Absurdo, encontramos una diversidad de transformaciones y evoluciones del arte teatral de las cuales se toma muy poco para explicar el estilo de teatro de Beckett. En esta investigación hemos hecho notar como las tradiciones teatrales de la Antigüedad Clásica, la Edad Media y el Teatro Moderno (principalmente la influencia de Alfred Jerry, Bertold Brecht y Antonin Artaud) son parte de los antecedentes del teatro beckettiano.

En nuestro particular punto de vista este apartado ha resultado ser una de las partes más complejas de la investigación, en reiteradas ocasiones nos cuestionábamos su pertinencia, sin embargo, se resolvió dejarlo como parte de la investigación por lo siguiente: Beckett es un escritor que arribó tardíamente al género dramático y a la actividad teatral, su formación fue más bien, filológica y literaria, tangencialmente filosófica. Pero al estudiar su trayectoria literaria, su

formación lingüística, sus influencias y hasta sus lecturas, no alcanzaba a definir una imagen cabal del lugar que ocupaba en la historia del teatro en Occidente, y por lo tanto, tampoco podía poner a discusión su trascendencia e importancia para la reformación del género dramático y de la práctica teatral contemporánea. Se consideró necesario enunciar ese contexto para distinguir la inserción de Beckett en el horizonte cultural del teatro del Siglo XX.

De entre las tesis que se exponen a lo largo del apartado, probablemente la más compleja de demostrar es la que tiene que ver con el hecho de que no podemos circunscribir a Beckett al Teatro del Absurdo. Ciertamente comparte ciertas características con dramaturgos identificados con este movimiento, pero no puede resumirse a él. Podríamos decir que de entre muchas herencias que se pueden identificar en el teatro de Beckett, los elementos de choque tal y como lo anunciaba el “efecto de distanciamiento brechtiano”, es decir, conservar la distancia con los personajes, no plegarse a su punto de vista, no permitirse como dramaturgos, como intérpretes o como espectador representar al personaje desde su naturaleza emocional, -aquella que aborda sus impulsos, vejaciones y conflictos-, sino buscar una interpretación reflexiva, apoyándose en la representación de los gestos sociales que identifican a los personajes; es uno de los puntos de inflexión en relación con el Teatro del Absurdo.

Mientras Beckett parece compartir la idea del personaje como un gesto –no precisamente social, sino un gesto de algún aspecto de la naturaleza humana- con claras pretensiones de problematizar distintas dimensiones del espíritu humano, el Teatro del Absurdo presenta personajes cuyos móviles y acciones son aparentemente incomprensibles, de tan expuesta su naturaleza humana, aparecen menos humanos y son inevitablemente cómicos, no genera una actitud de crítica en relación al público porque no presenta contextos sociales o algún tipo de comportamiento político, en todo caso, lo que hace es desencadenar un raudal de sensaciones que van desde la comicidad hasta la zozobra, pasando por la incomodidad y la confusión. Lo mismo podríamos señalar en relación a la dimensión política, completamente ausente en el Teatro del Absurdo, por el contrario, en el teatro beckettiano si nos atenemos al análisis minucioso, vemos que

en reiteradas ocasiones y en distintas obras, aparecen guiños sobre sus intenciones críticas y políticas, orientadas a que “entienda el que pueda”, con la seguridad de que hay algo que aprender de las situaciones que expone.

Si debemos hablar de efecto, validez y eficacia del Teatro del Absurdo, de acuerdo a sus objetos y objetivos estéticos, es posible decir que su convención funciona por la naturaleza de sus efectos cómicos. En el teatro de Beckett, al enfrentar al público con un cuadro de desintegración pone en movimiento un activo proceso de integración en la mente de cada espectador/lector. Presenta a los seres humanos en una compleja soledad, por lo tanto, el espectador/lector está obligado a experimentar algo propio, ya sea un “despertar de la conciencia”, “una reorientación de su ego” o ambas cosas. Es una exposición exacerbada de un mundo esquizofrénico, producido no por la “enfermedad o anomalía” de algún individuo, si no como un “estado de cosas” de nuestro tiempo. Obliga al espectador/lector a un acto creativo, ya que éste, si es que no ha rechazado lo que observa, deberá “articular” una idea que de sentido a las claves que se le presentan, imaginar un mundo distinto o una manera distinta de estar en el mundo. Es un ejercicio de interpretación e integración que no nos lleva de vuelta a las oscuras aguas de la irracionalidad y la esquizofrenia, por el contrario, retrata la ansiedad del ser humano moderno por recuperar el mundo en el que vive.

El germen de este optimismo sutil que vemos en los textos beckettianos, o por lo menos este sentido reivindicador de la condición humana, también está en el Teatro del Absurdo. Suprimir esta dimensión esperanzadora y/u optimista del teatro beckettiano es no comprender en su totalidad sus alcances, porque en este va más allá del sutil sentido humano del otro: en todos los casos (*Fin de Partida*, *La última cinta de Krapp*, *Los días felices*), podría referir a la batallada de los personajes por permanecer con vida; y como propósito externo, Beckett está problematizando la condición humana, haciendo énfasis en la voluntad de vivir frente a la adversidad; todos los personajes (Winnie, Krapp, Hamm, Clov) son personajes que pueden describirse y reconocerse como prototipos de ciertas conductas humanas pero coinciden entre ellos en su permanencia en el esfuerzo de seguir adelante.

Beckett, como otros dramaturgos de la vanguardia, juega de manera original con la creación de atmósferas e imágenes que sólo son aprehendidas en primera instancia mediante la intuición, aunque no hay duda que la comprensión también nos revela imágenes y atmósferas escénicas que corresponden a estados de ánimo subjetivos que no dejan de ser verdaderos. Hay una suspensión de la acción y el tiempo, en el instante de la obra, pero eso no suprime la “historización del acontecimiento”, es decir, los personajes mediante sus narraciones nos dan información que explica el “pasado” y la “causa de la situación actual”, asimismo nos arrojan ciertos acertijos “de su finalización”; sin olvidar que la paradoja beckettiana radica en el hecho de la imposibilidad del final.

El absurdo de Beckett no radica en la cualidad de los caracteres de los personajes –no debemos confundir la decadencia y descomposición de los personajes con incompletud-, o la inconexión de los elementos de la fábula –la trama y la historia de las piezas beckettianas es absolutamente racional, pero juega con su concentración y supresión de elementos realistas-, en la dislocación de los elementos materiales de la escena –las imágenes son evocaciones subjetivas que no por eso son imposibles-. El absurdo de Beckett está en el corazón mismo de sus motivaciones; parafraseando al propio Beckett: “¿por qué seguir, si ya no hay medios, modos, ni fines? Porque hay que seguir....”

Investigar al respecto de la estética beckettiana es investigar las estéticas modernas y contemporáneas, y a su vez esto implica investigar las relaciones del arte y la vida en nuestro tiempo, aquí cabe enunciar una diferencia que encarna la creación literaria beckettiana pero que se extiende a todo el temperamento artístico del Siglo XX: en la idea clásica del arte dicta que la actividad creadora está en el ámbito de la libertad, por el contrario el idea moderna del arte, el trabajo artístico corresponde a una necesidad irrenunciable. Esta, probablemente venga de una combinación entre la necesidad de denunciar a través del arte las insuficiencias de la condición humana, y de la necesidad que tienen los seres humanos “de hacer tramas”, es decir, “de contar historias” para explicar el paso del tiempo en el mundo.

En el ámbito de la reflexión filosófica, la obra beckettiana representa fecundas empresas de investigación, a pesar de la mala relación que establecía

Beckett con los filósofos. Una obra artística con los alcances como los Beckett no puede ser ignorada desde el punto de vista filosófico. Si es necesario sintetizar los problemas filosóficos de su obra, debemos decir que la idea transversal que atraviesa toda su obra es la que pone en crisis la realización del “yo”, una impulso que se sobre pone a partir de una voluntad de seguir adelante, algo más poderoso que el simple instinto de supervivencia. Ahora bien, esta idea es representada desde el contenido de las piezas, pero indudablemente, desde la forma misma de las obras. Las obras literarias también están en pugna en su estructura y sus partes. La materialidad de las piezas también parece no alcanzar todas sus potencias hasta que el espectador/lector descubre que esa incompletud es parte de su estrategia de construcción. Una estrategia que se extiende a otras formas y obras literarias contemporáneas –sobre las cuáles el propio Ricoeur pregunta si sus formas límite son el fin de “la función narrativa” o simplemente una manera distintas de construir trama-. De acuerdo a lo anterior, las definiciones teóricas y categóricas para las piezas beckettianas muchas veces no parecen ser suficientes. Esta es otra de las razones por las cuales me he dado a la tarea de inventariar un andamiaje conceptual flexible que nos permita un acercamiento más certero de la obra del autor irlandés.

Si hemos recurrido a la definición del “principio de configuración de la trama” y la reformulación de las formas de narración en la literatura moderna, de acuerdo a la exposición de Ricoeur, es precisamente por lo anterior. Cuando Ricoeur define la trama como “síntesis de lo heterogéneo”, se refiere principalmente a la síntesis de acontecimientos diversos. La innovación de la trama del teatro de Beckett, es justamente la razón por la cual nos encontramos ante una definición aparentemente novedosa del concepto. Al momento de intentar definir los principios estructurales del drama beckettiano nos enfrentamos a una doble problema: el escritor irlandés recurre a una técnica denominada “la creación de ausencias”, la cual consiste en desaparecer gradualmente las referencias y los sucesos externos, los detalles realistas. Si consideramos, como una definición mínima de la idea de drama: los personajes en acción; inclusive de esta definición el dramaturgo se aleja. ¿Qué pasa con la trama? Al encontrar una reducción tan drástica de los elementos de la

trama, de la comprensión narrativa en general, quedan reducidos a esencialismos; aquí esencial debe entenderse como concentración densa de una imagen. Si pensamos en qué imagen se está presentando –de manera esencial, es decir, densa- necesariamente debemos reafirmar que es la condición humana. Quiere decir que trama y comprensión narrativa en Beckett se encierran en el mundo subjetivo: un flujo que no avanza, que no se detiene, que no va a ningún lado, que parlotea incansablemente, inclusive en la agonía.

El conflicto dramático en Beckett es un choque de fuerzas de lo temporal y lo infinito, lo primero representado por la decadencia, la atrofia, la enfermedad física, la pérdida de los sentidos; el segundo, representado por la in-temporalidad de la conciencia, por el infinito del conocimiento que en cada nueva percepción se renueva, con el paso del tiempo que no puede detenerse nunca. Esta empresa, necesariamente es trágica y cómica, ya que las atrocidades a las que somete Beckett a sus personajes, siempre pendiendo en algún límite de la condición humana, resultan horrorizantes; pero a su vez lo delicado y condensado de la situación en sus dramas es hilarante: ¿qué hace una mujer sepultada hasta la cintura?, ¿qué hace un sujeto revolviendo sus bolsillos para atragantarse con plátanos?, ¿cómo se confunde tantas veces? y de la misma manera un sirviente entre las escaleras, las ventanas, y los objetos de la casa que ha habitado desde siempre?

La experiencia de estos ejercicios literarios nos dice que es necesario matizar las pretensiones de que este enfoque pudiera contribuir a la práctica y la realización escénica. Un análisis tan exhaustivo es imposible hacerse en el marco de una puesta en escena. Desviaría las fuerzas creativas a otros objetivos. No obstante, el enfoque en sí mismo, sí puede ser considerado como herramienta de trabajo en la creación escénica. Es decir, que los directores, actores, dramaturgos, etc. pueden considerar la lectura de cualquier texto teatral con la única restricción de detectar la “inteligencia narrativa” que subyace en el texto. Alejando de las pretensiones de explicar una obra dramática o una partitura escénica desde pautas interpretativas normativas, historicistas, semióticas o generativas.

Bibliografía

- ADORNO Theodor, "Intento de entender Fin de Partida" en *Obras Completas. Notas sobre literatura*, Editorial Akal S.A., Madrid, 2003.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, Editorial Porrúa, México, 2010.
- _____, *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 2010.
- ARCOS, Jorge Luis, *Harold Bloom, el canon, la angustia de las influencias*, [En línea], www.estudiosliterariosunrn.wordpress.com, Universidad Nacional Río Negro, Sede Andina, 2011.
- BADIOU, Alan, *Beckett: El infatigable deseo*, Arena Libros, Madrid, 2007.
- _____, *El siglo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2006.
- BECKETT, Samuel, *Disjecta*, Arena Libros, Madrid, 2009.
- _____, *El innombrable*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- _____, *Los Días Felices*, Ediciones Tauro, Madrid, 1971.
- _____, *Proust y otros ensayos*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008.
- _____, *Relatos, Fábula*, Tusquets Editores, México, 2009.
- _____, *Teatro Reunido*, Marginales Tusquest Editores, México, 2006.
- _____, *Los días Felices*, [Edición bilingüe de Antonieta Rodríguez-Gago], Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.
- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada, 1997.
- BARTHES, Greimas, Bremond, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette, *Análisis Estructural del Relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- BENTLEY, Erick, *La vida del Drama*, Ed. Paidós Studio, 1998.
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 2010.
- BERKELEY, George, *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Ediciones Aguilar, Argentina, 1973.

- BOBES, Carmen; Bustamante, Gloria; Cueto, Magdalena; Frechilla, Emilio; Marful, Inés, *Historia de la Teoría Literarias. Antigüedad Grecolatina*, Editorial Gredos, Madrid, 1995.
- BOCOLA, Sandro, *El Arte de la Modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Editorial Trota, Madrid, 2005.
- BLOOM, Harold, *El Canon Occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- CARRIEDO, Lourdes, “Samuel Beckett: Cómo decir la imagen imposible”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. [En línea], 2006.
- CASSIRER, Ernest, *La filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- CERRATO, Laura, *Samuel Beckett. El primer siglo*, Colihue Teatro, Buenos Aires, 2007.
- CERRATO, Laura “Samuel Beckett y los filósofos: una difícil relación”, Margarit, Lucas “El ensayo como arte poética. La obra ensayística de Samuel Beckett”, Montes, Elina “Pensar en el silencio” en *Beckettiana*, Cuadernos del Seminario Beckett, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005-2006.
- CRICCO, Valentín, “La memoria en Agustín: imagen del tiempo y enigma de la eternidad”, en *Revista Agustiniana del Pensamiento*, Tomo I, Volumen I, Argentina, 2006.
- DE JONG, Irene, René Nünlist and Angus Bowie, *Narrators, Narratees, and narratives in ancient greek literature*, Brill. Leiden, Boston, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y Clínica*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993.
- _____, *Lógica de Sentido*, Edición electrónica en www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1990.
- DERRIDA, Jaques, “Teatro de la Crueldad y la Clausura de la Representación” en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, Edición digital de *Derrida en castellano*. 1998.
- DIÉGUEZ, Antonio J., “Realismo y Teoría Cuántica” en *Contrastes. Revista interdisciplinaria de filosofía*, Vol I, Universidad de Málaga, 1996.

ELLEMANN, Richard, *Cuatro Dublineses*; Tusquest Editores, México, 2006.

ESSLIN, Martín, *El Teatro del Absurdo*, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1996.

FRIEDRICH Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza Universitaria, Madrid, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *El concepto de tiempo*, Editorial Trota, Madrid, 2011.

HANS-THIES Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Routledge, New York, 2006.

HOMAN, Sidney, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*, [En línea], University Presses, London, 1984.

JOYCE, James, *Ulises*, Tusquest Editores, 9a. Edición en Fábula, Barcelona, 2004.

KENNER, Hugh, *Flaubert, Joyce y Beckett. Los Comediantes Estoicos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

KNOWLSON James, "Last's Krapp Tape: the evolution of play 1958-75",

DUCKWORTH, Colin, "Review: Beckett's Happy Days a Manuscript study",

LAWLEY, Paul, "Symbolic Structure and Creative Obligation in Endgame",

Nohuchi, Rei, "Style and Strategy in Endgame", en *Journal of Beckett Studies*, [En línea], 1976-2008.

LAWLEY, Paul, "The Rapture of Vertigo': Beckett's turning-point" en *Modern Language Review*, [En línea], 2000.

LUCERO Guadalupe "Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze," en *Revista Internacional de Filosofía*, No. 55, 2011.

MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, Editorial Herder, Buenos Aires, 1993.

MARGARIT, Lucas; *Samuel Beckett. Las Huellas del Vacío*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 2003.

PRADO Coronado, Gunnary, *El Trabajo del Actor Sobre sí mismo*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

PARTIDA Tayzan, Armando; *Modelos de Acción Dramática Aristotélicos y No Aristotélicos*, Editorial Ítaca, UNAM, México, D.F., 2004.

PILLING, John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, 1994.

RICOEUR, Paul; *Tiempo y Narración I, II*, Siglo XXI Editores, 4ª Edición, México, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Juegos del sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, Paso de Gato, México D.F., 2004.

SZONDI, Peter, *Teoría del Drama Moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

WELLWARTH, George, E., *Teatro de Protesta y Parado: la evolución del teatro de Vanguardia*, Editorial Lumen, Buenos Aires, 1974.