

EL SILENCIO DE LA MEMORIA: DESPALABRA, POSGUERRA E IDENTIDAD
EN SAMUEL BECKETT.

WINSTON WILLIAMSON RAMIREZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ, FEBRERO 5 DE 2010

EL SILENCIO DE LA MEMORIA: DESPALABRA, POSGUERRA E IDENTIDAD
EN SAMUEL BECKETT.

WINSTON WILLIAMSON RAMIREZ

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ, FEBRERO 5 DE 2010

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCIA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DE MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

ROSARIO CASAS DUPUY

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

"La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia".

Para Diana

Al final,

del jinete,

sólo quedó el silencio.

Tabla de Contenido

	PG.
Introducción	2
Capítulo 1. Beckett, Segunda Guerra Mundial, Existencialismo y vanguardia	12
1.1 Beckett y la guerra	13
1.2 La posguerra.....	15
1.3 Beckett y las escuelas de pensamiento	19
1.3.1 La razón	21
1.3.2 Existencialismo.....	23
1.3.3 Beckett y la condición posmoderna	24
1.4 Teatro del absurdo	29
1.5 Beckett y la Vanguardia	33
Capítulo 2. Krapp's Last Tape, Happy Days y Play	39
2.1 El teatro escéptico	44
2.2 La despalabra	48
2.3 Krapp's Last Tape	53
2.4 Happy Days	64
2.5 Play	81
Conclusiones	88
Referencias bibliográficas	93

Introducción

Dan le silence il faut continuer

Samuel Beckett, *El Innombrable*

Seguir, a pesar de todo, porque es lo único que queda, así el silencio nos ahogue y lo cotidiano pierda sentido, seguir a pesar de que las palabras se atraganten. Buscar en el lenguaje, en el habla, algo que nos defina al ser mentado; buscar la potencia perdida de las palabras, configurar nuestra memoria en ellas y entender cómo legitimamos nuestra existencia en algo que se esfuma en su acontecer. Pero hacerlo con humor negro, con lágrimas que mezclan risa y terror, en una aporía que muestra la condición humana de una época. Esto es lo que sentimos leyendo las obras de Samuel Beckett, quien se acerca de manera más intuitiva que racional-discursiva a la contradicción de la condición humana, al enfrentarnos a un mensaje que emerge de imágenes ambiguas, extrañas, imbuidas de cierta potencia cruda, originaria, pero nunca ingenua.

Beckett es una figura recurrente en la literatura y en la crítica literaria contemporánea, pues sus obras produjeron un cambio la forma de concebir la escritura, el teatro y el lenguaje. Esta situación ha generado tanto en inglés como en francés una cantidad enorme de escritos críticos con interpretaciones diversas¹. Sus novelas, obras teatrales, poesías y pequeños textos han hecho de él una de las muestras más

¹ Con respecto a este tema se recomienda la lectura del artículo de William, Díaz. “La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Vol 3 (2001), y el libro de Badiou, Alain. *Beckett, el infatigable deseo*. Madrid : Arena Libros, 2007.

impactantes del arte moderno. Mientras para Paul Davies las obras de Beckett “describen el umbral entre la salvación de una época y su destrucción”², aludiendo a la modernidad, para Worton, las obras representan una transición entre el modernismo y el postmodernismo con su insistencia en la parodización y fragmentación³. Al entrar en contacto con la escritura del autor, notamos inmediatamente que su forma y contenido muestran un estilo claramente demarcado que expone nuevas problemáticas para el teatro y la forma en que entendemos el lenguaje, enfrentamos a un mundo marcado por la soledad, el desdén y el absurdo. Al leer a Beckett nos enfrentamos no sólo a una forma de concepción de mundo, sino que los recursos formales estéticos y los escenarios teatrales en los que se inscriben sus personajes son en sí mismos esta visión de mundo. Forma y contenido se unen y las obras nos lo muestran dramáticamente, no discursivamente. Lo denotativo y lo simbólico se muestran como inestables, pero se unen en un devenir ambiguo, en el cuestionamiento de un sentir: de la concepción fracturada del hombre europeo de posguerra.

Leer a Beckett es apreciar el conflicto entre dos fuerzas: un principio racional positivista como el *Cogito* de Descartes, y un misterio irracional, únicamente simbólico, intuitivo, ligado a la memoria, a las pulsaciones internas. Si bien la obra de Beckett critica el realismo, que el autor considera vulgar, tampoco es surrealista, metafísica o abstracta. La visión de mundo de sus textos muestra al héroe como una máquina pensante que se desintegra lentamente, posicionado en un espacio baldío que oscila entre lo cotidiano y lo marginal; allí, carente de hogar, se encuentra solo, mental y físicamente, a pesar de estar siempre acompañado. Sus héroes son inválidos

² Davies Paul, “Three novels and four nouvelles: giving up the ghost be born at last”, en *The Cambridge Companion to Beckett*. En *Cambridge Companion to Beckett*. London: Cambridge: Cambridge University Press, 2001 p. 44. Todas las traducciones en el texto son realizadas por mí, en los casos que lo considero pertinente adjunto el texto original en inglés.

³ Worton Michel. “Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text”, en *The Cambridge Companion to Beckett*. En *Cambridge Companion to Beckett*. London: Cambridge: Cambridge University Press, 2001 p. 68.

sociales, marginados, muchas veces lisiados físicos también. Son asimismo paradójicos, atrapados en situaciones de las que no pueden escapar y en las que tampoco pueden permanecer. Están atrapados en la dicotomía de la necesidad de actuar, al tiempo que se encuentran poseídos por un desdén por la acción misma. Las obras de Beckett poseen un lenguaje que se entiende como cuerpo que no es cuerpo; un cuerpo hecho a partir de palabras, un mundo construido a través de un artificio que se vuelve agónico, un lenguaje que deja de nombrar.

Para apreciar mejor las tensiones en la obra, se hace necesario pensar los elementos que la constituyen, y de esa forma lograr vislumbrar la relación entre la técnica literaria del autor y el contexto que la produce. Como se desarrollará en profundidad a lo largo de este trabajo, existe una estrecha influencia entre el pensamiento de posguerra y la obra general de Samuel Beckett, especialmente las obras que se analizarán: *Krapp's Last Tape*, *Happy Days* y *Play*, que fueron publicadas durante la década de 1950.

Beckett define el arte de su época como: “La expresión que no tiene nada que expresar, que no tiene con qué expresarse, que no tiene ganas de expresarse”⁴, y si le agregamos un “pero que no tiene más remedio que hacerlo”, nos encontramos ante la obra misma del autor. Ante esta situación en la que “nada es expresable”, se recurre al absurdo, donde los límites del lenguaje agonizan para hacerse visibles, y de esta manera expresar la situación cultural e histórica de su época, haciendo una llamada de atención sobre la misma. Beckett nos muestra un “desvanecimiento progresivo y absoluto del sujeto”⁵ en el que la ausencia de narrativa, de ideología y de aparente coherencia expresa una forma de discurso que sin hacer uso de los parámetros

⁴ Citado en: Konstantinovic, Rodimir. *Beckett, mi amigo*. Barcelona: Littera, 2001. p.98.

⁵ *Ibíd.* p.98.

clásicos del pensamiento racional y sin recurrir a los parámetros antiguos de construcción narrativa y argumental, indica el sentir del hombre de posguerra.

Dentro de estas características que distancian al autor de la tradición literaria tenemos que sus obras no nos ofrecen ninguna certidumbre, no nos tranquilizan con la sensación de la verdad o de una interpretación estable, pero tampoco son arbitrarias. Como dice Antonia Rodríguez Gago en el prólogo a *Happy Days*, debemos cuidarnos de pensar la obra del autor como hermética puesto que “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”⁶. A veces notamos la tendencia en ciertos trabajos críticos a pensar a Beckett como filósofo antes que como escritor, y dadas las dificultades que la obra presenta en su lectura/escucha, es común encontrarse con sobreinterpretaciones de su obra que parten de problemas metafísicos y crípticos, dejando a un lado la relación forma-contenido.

Las características formales de las obras de Beckett hacen que el sentido, que bien puede ser el sinsentido, no sea captado por el espectador/lector de una manera meramente racional. La apertura de las obras del autor no es a lo arbitrario sino a un abanico de sentidos en los que participa activamente el lector/espectador y que están mediados por la construcción de la obra misma, lo que da lugar a interpretaciones diversas. La dificultad radica en que, como dice Rodríguez Gago, las características formales de la obra no permiten un acercamiento fácil a la misma, las estructuras hermenéuticas clásicas fallan ante Beckett. Nos vemos llevados a la necesidad de hacer de la experiencia de interpretar estas obras algo distinto; hay que estar abiertos a la ambigüedad y a la intranquilidad, y entrar en el juego del absurdo. Beckett busca en el lector una forma activa de interpretación; como director de sus obras teatrales fue muy preciso, controlando la gestualidad y los silencios de los actores para filtrar

⁶ Rodríguez Gago, Antonia. “Prólogo”, en *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 1989. p.10.

el “ruido” de las mismas y dejar poco espacio para elementos arbitrarios o innecesarios. Esto hace que sus obras le exijan al lector prestarle mucha atención a los detalles y despojarse de prevenciones y preconcepciones. En Beckett el mensaje connotado pretende llegar al espectador problematizando el poder del lenguaje y su poder de codificación. Los diálogos se convierten en soliloquios llenos de silencios, voces internas de una sociedad que clama por una esperanza, y que al mismo tiempo ha perdido la fe en la misma; se nos presenta el problema de una sociedad que se encuentra ante la amenaza de quedarse en un círculo eterno, incapaz de salir de su propia ceguera, “He tirado mi puta vida al fango ¿y quieres que vea sus matices?” nos dice Estragón en *Esperando a Godot*. El hombre queda sumido no en una oscuridad apocalíptica o incluso romántica, sino en una oscuridad-gris⁷, en un mundo mediocre, que ni siquiera se contrapone al blanco. Nos encontramos con personajes situados en mundos solitarios y oscuros, pero esta representación está llena de algo evidentemente “teatral” en el sentido de que tenemos conciencia de que es una puesta en escena, no confundimos del todo a los personajes con personas (por esto los personajes de Beckett son cercanos y lejanos a la vez); además, la parodia y la ironía inundan la obra, haciendo que en el “acontecer” de los sucesos teatrales se dé una reflexión con respecto a los mismos. No se trata de un simple nihilismo, intuimos algo más allá de los diálogos inconexos, de las repeticiones casi rituales; el gran logro de Beckett es “mostrar” más que decir, hace acontecer más que explicar. Estos rasgos de la obra del autor, como se ha mencionado antes, están en una estrecha relación con el sentimiento que vivía Europa durante la segunda posguerra.

Para el hombre de posguerra los valores que lo unían y lo mantenían se hacen borrosos, la muerte de los grandes relatos en el espacio de guerras y la muerte lo llevan a una condición en la que la razón promete pero no unifica. Se desconfía de la visión positivista en la que la que el progreso por medio de la razón llevaría al hombre a un mejor futuro, la razón espanta más de lo que entusiasma después de los

⁷ Ver: Badiou, op. cit. p. 7-33.

eventos de Hiroshima y Nagasaki. La noción lineal de historia también comienza a ser revaluada y se gestarán las bases para las revaluaciones que harán los posestructuralistas. La religión deja de ser unificadora y pasa al plano de lo privado, mientras que se ponen en duda los valores familiares. La crisis moderna ahoga al hombre y lo lleva a la desesperación, a un patriotismo vacío, a un consumismo ciego, a una conciencia sorda, a la incapacidad de decir quién es⁸. El lenguaje pierde su capacidad de nombrar el mundo y se convierte únicamente en ruido, se habla sin hablar. El hombre se enfrenta al riesgo de “deshumanizarse”, se automatiza, se fragmenta y se pierde en el caos de la ciudad, de la velocidad de la industria y la cultura de masas que inunda su cerebro de imágenes.

Después de la Segunda Guerra Mundial, muchos desplazados intentaron regresar a su país y otros tantos no querían volver al suyo; esta situación generó un sentimiento de caos, se generaron crisis de identidad, los que llegaban a sus casas lo hacían con traumas y los fallecidos dejaban serias cicatrices mentales a sus familias. Las crisis económicas y políticas generaron un sentimiento de desdén y falta de esperanza que hizo cuestionar el positivismo, las ideas progresistas, y a la larga, toda la condición humana. En 1942, Camus dijo que la vida había perdido el sentido y el hombre debería escapar en el suicidio. Sartre, por su lado, dirá que en las raíces del hombre sólo está la nada, habla de la “mala fe” como una forma de escape del hombre a sus problemas por medio de dioses; considera que el ser humano está "condenado a ser libre", es decir, arrojado a la acción y responsable plenamente de la misma, sin excusas. Por lo tanto, proclama que en el hombre la existencia precede a la esencia, no hay un “hacedor” que le dé un papel al hombre en el mundo, por lo tanto el hombre está sólo, “condenado a la libertad”.

⁸ Ver con respecto a este tema la obra de Nadeau, Maurice, *La novela francesa de postguerra*. Venezuela: Editorial Tiempo Nuevo. 1971.

Hoy en día todo parece llevar en su seno su propia contradicción, la maquinaria facilita la producción de bienes, pero generan hambre por la falta de trabajo. “El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor, pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia”⁹ nos dice Marshall Berman. Esta dicotomía la sufre también el hombre en su interior, se sabe moderno, se sabe hombre, y al mismo tiempo la razón le es insuficiente para determinar todos los aspectos de su vida.

Esta muerte de los llamados grandes relatos, a los ojos de Lyotard, es lo que caracteriza la postmodernidad; es el abandono de esas grandes nociones que comenzaron con la Ilustración, como la liberación de la humanidad por medio de la razón o la unificación de todo el conocimiento. En ausencia de tales narrativas, Lyotard nos dice acerca de la producción de arte después de la muerte de los grandes relatos que cada obra de arte, trabaja sin reglas, con el fin de formular las normas de lo *que han hecho*. Beckett es un punto de quiebre, genera sus propias reglas de representación escénica, de contenido y de lenguaje; ataca el sistema racional jugando con las tensiones entre aquello que llamamos “coherente” y lo contrapone al absurdo, un absurdo que participa de tal manera de la realidad que nos desestabiliza. El autor participa del sentimiento de las vanguardias al buscar por medio de la experimentación y de las pulsiones interiores una forma de expresión que rompa con las estructuras clásicas.

El objetivo de este trabajo de grado es analizar a Beckett desde el *cómo* para llegar a una posición con respecto al *qué*. Se pretende pensar a Beckett como escritor antes que como filósofo; el objetivo no es aclarar oscuridades filosóficas veladas, ni

⁹ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999. p. 6.

encontrar la interpretación última de los textos. Se busca analizar cómo la construcción del espacio narrativo, del lenguaje y de los personajes, en relación con el contexto específico en que se insertan las obras, constituyen una visión de mundo en la que el autor hace uso del absurdo para representar ciertas características del hombre de la posguerra. Para lograr este objetivo, he decidido analizar tres obras de teatro escritas en lengua inglesa: *Krapp's Last Tape, Play* y *Happy Days*, escritas y representadas después de la guerra y cuando Beckett ya se había consolidado como escritor en lengua francesa, con obras tales como *El innombrable, Esperando a Godot* o *Final de partida*. La selección de estas obras se debe a la importancia de analizar la producción en lengua inglesa del autor, que ha sido un tanto eclipsada por la popularidad de sus obras en francés, pero que no por esto implica que sean de menor calidad. Estas tres obras se centran en aspectos diferentes de lo que podríamos denominar la “poética” del autor: generan una reflexión importante sobre la forma en que construimos nuestra identidad, la forma en que entendemos la memoria, la forma en que nos posicionamos y legitimamos ante nosotros mismos y la sociedad, sobre lo que significamos como seres en el tiempo y sobre el uso e implicaciones del lenguaje. Muestran, desde distintas perspectivas el sentir de su época: la soledad, la fractura del hombre con respecto a sí mismo y al mundo, la reducción de su psique a automatismos, la búsqueda desesperada de un “otro” salvador que se conjuga con la falta de esperanza en él mismo. Vemos en ellas la pobreza, el desdén y la paulatina forma en que se pierde el interés por aquellas grandes ideas que movilizaban la cultura y el arte. Los personajes de Beckett logran hacernos dudar sobre nuestra condición de seres humanos.

En el primer capítulo se realiza una contextualización de las obras con respecto a los sucesos históricos, literarios y filosóficos que las envuelven: se analizan las implicaciones políticas, económicas y filosóficas de la posguerra, al tiempo que se establecen relaciones entre las experiencias de personas afectadas por la guerra con la forma en que se desenvuelven los personajes de Beckett. También se analizan las

vanguardias, con base en el estudio de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, para pensar la discutida relación entre el autor y estos movimientos y establecer así sus influencias y diferencias. De igual manera, se analiza la discutida relación entre Beckett y el Existencialismo. Estas relaciones son importantes porque influyeron directamente en la vida del autor y están latentes en su obra, al tiempo que estos hechos históricos y escuelas de pensamiento definen los imaginarios del hombre de posguerra. Junto a estas relaciones se analiza también la relación entre la obra de Beckett y los elementos de ruptura con los que Lyotard define la génesis de la posmodernidad. También se analizará la relación de Beckett con lo que se ha denominado como “teatro del absurdo”¹⁰. La obra de Beckett es una de las expresiones más rotundas nacidas de la crisis del momento, que muestra al hombre lisiado, vacío, en constante búsqueda de algo que se ha perdido, en constante tensión con su propio despojamiento.

El segundo capítulo se centra en el análisis intrínseco de las obras, partiendo de los ejes de los personajes, el lenguaje y el absurdo. El primer eje se establece en relación con la construcción de los personajes: se trata de ver cómo se presentan, sus características, su visión de mundo y la forma en que construyen su identidad, pensando sus características como ser en relación con la condición humana. El segundo eje, el lenguaje, se analiza como fenómeno formal en la obra, como problema metatextual, y conceptual, estudiando la forma en que el lenguaje define una búsqueda, una expresión y un problema para los personajes y para el hombre en general. El tercer eje se constituye a partir de los elementos formales en la escenificación de la obra y su relación al concepto de “absurdo”, se analizan los recursos teatrales y metateatrales como parte sustancial del efecto estético y del sentido general de cada una de las obras.

¹⁰ Ver: Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Estados Unidos: Anchor Books, 1969.

Concluimos al final de este trabajo que la confluencia de las distintas formas de pensamiento y de quehacer artístico hacen de Beckett un autor difícil de encasillar en algún tipo de escuela, y que esta confluencia unida a los hechos históricos, sociales y políticos de la posguerra generan en el autor la búsqueda de un nuevo lenguaje que esté en la capacidad de nombrar el absurdo de la condición del hombre en su época. El teatro de Beckett muestra de manera contundente la situación de duda, angustia y de “absurdo” que vive el hombre de su época problematizando varios aspectos ontológicos, lingüísticos y filosóficos que hacen parte importante del pensamiento moderno, dentro de los cuales encontramos la noción de identidad, de historia, de memoria, de lenguaje y de razón.

La obra de Beckett establece una serie de rupturas tanto con las formas tradicionales de teatro como con las formas contemporáneas de literatura. Las tres obras que se analizan muestran el extrañamiento que se puede tener ante sí mismo al enfrentarse a una identidad que deja de ser capaz de identificarlos, la memoria se convierte en un silencio lleno de dudas, y el habla se convierte en ruido o en sonido que llena el vacío. Pero a pesar de todo Beckett nos incita a continuar, no hay *Deus ex Machina*, tampoco una muerte que traiga el silencio, los personajes siguen sus vidas, a pesar del absurdo.

Capítulo 1

Beckett, Segunda Guerra Mundial, Existencialismo y vanguardia

*EL CLIENTE: Dios hizo el mundo en seis días, y usted no es capaz de hacerme
un pantalón en seis meses.*

EL SASTRE: Pero señor, mire el mundo y mire su pantalón.

Samuel Beckett, *El mundo y el pantalón*

La vida y la obra de Samuel Beckett se ubican en un punto clave de la historia, en el que muchas formas de pensamiento confluyen y se gestan a la par que la humanidad se enfrenta a un hecho histórico decisivo: la Segunda Guerra Mundial, con las repercusiones que tuvo en la vida social, económica, psicológica y cultural de Europa. En este capítulo observaremos la relación entre la posguerra y la vida y obra de Samuel Beckett y la manera en que esta relación marca las peculiares características de sus obras. De igual manera, se analizará la relación del autor con el existencialismo y el llamado “Teatro del absurdo”, y se verán los puntos de encuentro con formas de pensamiento como la posmodernidad como la define Lyotard, y las vanguardias. En este capítulo se establecen los vínculos entre Beckett y su contexto para ver cómo sus obras definen un sentimiento general de época.

1.1 Beckett y la guerra

Durante la época inmediatamente anterior a la guerra, Beckett fue apuñalado en la calle por un proxeneta que malamente le había ofrecido sus servicios. Después de haberse recuperado, el escritor fue a visitarlo a la cárcel para preguntarle los móviles de tal acción; se encontró con un simple “no sé”. Esta situación marcaría la forma en que Beckett habría de entender el mundo y su época, un mundo donde las cosas parecen carecer de sentido.

El autor vivió de cerca la guerra, época en la pasó por un periodo esterilidad literaria y durante la cual hizo parte de la Resistencia en Francia. “Combatía a los alemanes que convirtieron la vida de mis amigos en un infierno. Nunca combatí por la nación francesa”¹¹, llegó a declarar el autor muchos años después al recordar el año de 1940 y sus noches de trabajo en el grupo *Gloria*. En la clandestinidad, su misión era concentrar en su departamento de la *Rue de Favorites* toda la propaganda y la mensajería de la Resistencia para repartirla, traducirla al inglés y darla a conocer fuera de Francia. Entonces Beckett era conocido por los sobrenombres de Sam, o El Irlandés. Eventualmente la Gestapo descubrió su red de comunicación; Beckett y su esposa Suzanne se ocultaron en casa de la escritora Nathalie Sarraute. Días después, con identificaciones falsas huyeron a Toulon. Vivieron ocultos en Rousillon. Años más tarde, Charles de Gaulle condecoró a Beckett con la *Cruz de Guerra*.

El grupo *Gloria* no sería el último trabajo de este corte del autor. El Ministerio de Reconstrucción en Francia le pidió a la unidad irlandesa la instalación de un hospital en Saint-Lo. Beckett se unió al grupo que desembarcaría en Cherburgo. De ese viaje

¹¹ Tomado de: Gay Pérez, Rafael. “Samuel Beckett: Menos equivale a más”, en *Habanemia* <http://www.habanemia.com/?p=332> Recuperado el 30 de Octubre de 2009.

quedó un poema importante: *Mort de A. D.*, elegía a un médico irlandés que ayudó a la instalación del hospital y que murió allí de tuberculosis.

Muerte de A. D.

Y ahí estar todavía ahí todavía ahí
 apretado a mi vieja tabla carcomida
 de días y noches ciegamente triturados
 de estar ahí de no huir de huir y estar ahí
 inclinado hacia la confesión de un tiempo agonizante
 haber sido lo que fue hace lo que hizo
 de mí de mi amigo muerto ayer la mirada brillante
 los dientes largos anhelante en su barba devorando
 la vida de los santos una vida por día de vida
 reviviendo en la noche sus negros pecados
 muerto ayer mientras que yo vivía
 y estar ahí bebiendo más alto que la tormenta
 la culpa del tiempo irremisible
 agarrado a la vieja madera testigo de partidas
 testigo de retornos¹²

Este poema predice la concepción que se establecería en las obras de Beckett después de terminada la guerra: el sentimiento de movilidad contra quietud; la conciencia de un tiempo que agoniza en el instante, convirtiéndose en algo de lo que es imposible escapar y la ausencia como presencia, entre otros. Estos elementos se desarrollarán en el siguiente capítulo.

Como vemos, Beckett vivió de cerca la guerra, y presencié desde diferentes ángulos los hechos que afectaron a la sociedad europea. Esta situación generó en el autor la

¹² *Ibíd.*

conciencia de un mundo en crisis, en el que la fe en el hombre; en la salvación religiosa y en la lógica son puestas en duda. En su *Teoría estética* Theodor Adorno habla sobre la relación de la obra de Beckett con su momento histórico: “Esos despojos de *clown*, pueriles y sangrientos, en que se desintegra el sujeto en la obra de Beckett, son la verdad histórica sobre él”¹³. Los personajes de Beckett en su soledad, aburrimiento, desintegración y desespero son un reflejo distorsionado del hombre de su época; la obra beckettiana busca un nuevo lenguaje capaz de expresar esta crisis por la que pasa el hombre durante la posguerra, uniendo el humor con la catástrofe en el contexto de su propio ridículo. Como señala Adorno: “la obra de Beckett da una tremenda respuesta al arte que por su tendencia a distanciarse de la praxis, aun en el caso de una amenaza de muerte, y por la irrelevancia de la mera forma al margen de todo el contenido, ha llegado a convertirse en ideología... lo cómico tiene su aspecto social”¹⁴. En la obra de Beckett no vemos un contenido social-político manifiesto, pero esto no significa que no hable sobre la situación ontológica y sociopolítica del hombre contemporáneo, como dice Adorno: “en cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto”¹⁵. Beckett nos habla mediante la forma no mediante los contenidos.

1.2 La Posguerra

Para entender un poco más la situación social que se vivía durante la posguerra y en la que se sitúan la mayoría de las obras del autor y específicamente aquellas que se analizarán en el siguiente capítulo, quisiera remitirme a algunos datos estadísticos. En la Segunda Guerra Mundial murieron unas 55 millones de personas, lo que dejó profundas cicatrices en toda Europa. Terminada la guerra el estruendo de la artillería

¹³ Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Barcelona: Taurus, 1983, pp. 325-336.

¹⁴ *Ibíd.* p. 326.

¹⁵ *Ibíd.* p. 33.

fue sustituido por los callados sufrimientos de millones de personas desplazadas que incluían soldados y desertores que trataban de regresar a su “patria”. Muchos no tenían a donde ir; en Alemania, dos quintas partes de la población estaban en movimiento, mientras que en el conjunto de Europa, 50 millones de personas se hallaban en proceso de desplazamiento¹⁶.

Maurice Nadeau, en *La novela francesa de postguerra*, nos habla sobre cómo el advenimiento de los fascismos europeos enfrentó a todo el globo, haciendo que corriera la sangre de muchos hombres no voluntarios. Los genocidios, las torturas, el hambre, la falta de trabajo y la posibilidad de un suicidio general por el poder nuclear, le dieron al europeo una imagen de su realidad que no conocían; esta destrucción de los valores posiciona al hombre occidental en un universo trastornado.

Europa Occidental se encuentra en una situación catastrófica. Su economía ha sido devastada y desorganizada en una proporción mucho mayor que en la guerra precedente. En algunas regiones reina el hambre y casi en todas partes la miseria se hace evidente; todo está por reconstruir, la guerra ha dejado una pesada herencia a propósito de la cual las reacciones de opinión son contradictorias. Algunos buscarán la salida en el liberalismo político y económico mientras otros buscarán fuertes controles por parte del estado en la búsqueda de estabilidad. Se vive simultáneamente una fuerte depresión por la miseria y una gran búsqueda por la reconstrucción.

La constante aporía en la que se envuelven las obras de Beckett es muy similar a la que viven muchas personas desplazadas durante la posguerra. Por ello, quisiera citar algunos testimonios tomados del libro de Joanna Burke *La Segunda Guerra Mundial. Una historia de las víctimas*, que muestran cómo vivieron la guerra muchas de las

¹⁶ Datos tomados de: Bourke, Joanna. *La Segunda Guerra Mundial. Una historia de las víctimas*. Barcelona: Paidós. 2002. p. 168.

personas directamente afectadas por la guerra. La crisis no se limita a Europa Occidental, pues en Oriente la situación también es crítica, Yi Yongsuk, una esclava sexual coreana, describió el regreso a su patria de esta manera:

Yo no quería regresar, pero tuve que subir a bordo, porque el gobierno había ordenado que todas las coreanas volvieran a su país. El barco estaba atestado de esclavas sexuales. A mí no me quedaba familia ni tenía hogar a donde ir. Y me sería imposible encontrar marido. Pensé que lo mejor era ahogarme, pero no tuve el valor para lanzarme por la borda.¹⁷

Notamos una angustia muy propia de los personajes de Beckett, recordamos a Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, debatiendo sobre si ahorcarse en el árbol o no, sin ser capaces de hacerlo, simplemente a la espera de algo indefinido.

La húngara Miriam Steiner, reclusa en Auschwitz y en Ravensbrück, fue liberada por el Ejército Rojo mientras iba en una de las “marchas de la muerte” hacia Alemania. Después logró instalarse en un pequeño apartamento con su madre y recordaba su estadía allí de esta manera:

Entonces empezamos a percatarnos de la magnitud de la tragedia, y a hacernos a la idea de que casi ninguno de nuestros parientes había regresado, sólo un primo y su padre, tiempo después. La gente decía que no debíamos esperarlos, pero la verdad es que no hicimos otra cosa. Yo esperaba a mi padre, y a veces todavía miro en derredor como si aún buscara, no a mi padre sino a mi hermano, al que aún no he dejado de buscar. Ya sé que no es nada realista, y en realidad no hago nada para buscarlo; sólo con los ojos.¹⁸

¹⁷ Yongsuk, Yi. “I Will No Longer Harbour Resentment”, en *True Stories of Korean Comfort Women*, Londres, Cassel, 1995. p. 56.

¹⁸ Kleiman, Yehudit y Springer-Aharoni, Nina. *The Anguish of Liberations: Testimonies from 1945*, Jersusalén, Yad Vashen, 1995. p.47.

Vemos aquí también una situación muy similar a la que encontramos en las obras de Beckett: la unión de la acción y la inacción en el espacio de la incertidumbre. Se actúa, pero no lo suficiente; tampoco se es totalmente inmóvil, muchas veces se busca sólo la forma de salir de la soledad o del aburrimiento. Es común encontrar en las obras una búsqueda de algo indefinido. En *Esperando a Godot* nunca se aclara del todo por qué sus protagonistas están a la espera todo el tiempo, ni ellos mismos lo saben; en *Krapp's Last Tape*, Krapp busca su identidad en el pasado atrapado en la cinta; en *Not I*, Boca busca una forma de organizar los eventos de su vida para entender qué le está sucediendo.

La situación en Inglaterra y América fue menos traumática, pero aun los soldados victoriosos que regresaban a casa tenían una experiencia alienante. La población general ignoraba muchos de los acontecimientos y muchos soldados llegaron a sentir que su esfuerzo no era lo suficientemente valorado. La mutilación era evidente en todas partes; los millones de muertos dejaron millones de heridos y de personas que debían sobreponerse a la pérdida. La Segunda Guerra Mundial generó un cambio definitivo en los polos del poder: Estados Unidos se afirmó como la principal potencia mundial y el Reino Unido pasó a ser el más endeudado de todos; en Francia un 20% de los hogares franceses habían sido destruidos.

Vemos cómo la posguerra dejó grandes heridas y cambios en la sociedad europea; la situación social y económica es delicada y los horrores que se han presenciado generaron fuertes desconfianzas en la razón instrumental. La enorme cantidad de muertos durante la guerra, la gran cantidad de desplazados y los eventos de Hiroshima y Nagasaki hicieron que después de la victoria de 1945 no se diera una distensión en el campo intelectual y artístico, la posguerra no engendra optimismo ni ilusión por el porvenir. La literatura de este periodo tiende a ser lúcida y quiere desvirtuar tanto las ilusiones como las falsedades, el hombre prueba su poder material

y demuestra su fracaso moral. El desarrollo material deja de ser símbolo de progreso, ya no se entiende como forma de expresión del refinamiento del espíritu del hombre por medio de la razón; tampoco se entiende como retroceso, se convierte simplemente en el resultado normal de la actividad humana, fruto necesario del aumento de la población del mundo y sus mayores exigencias. La ciencia por la que ha trabajado tanto el hombre y que se ha convertido en sinónimo de la razón instrumental lo ha llevado a la construcción de armas de destrucción masiva, que generarán una sensación de paranoia que se extenderá hasta la Guerra Fría. Por su lado, Sartre expresará que: “El fin de la guerra es, simplemente, el fin de *esta* guerra. El porvenir no está asegurado: ya no creemos en el fin de las guerras... Pero es preciso apostar. La guerra, al acabar, deja al hombre desnudo, sin ilusiones, abandonado a sus propias fuerzas, comprendiendo finalmente que sólo puede confiar en él”¹⁹ Beckett participa de esta concepción, sus personajes están inmersos en la soledad, desnudos ante sí mismos y el mundo; se encuentran al borde de la miseria total pero aún así continúan con sus vidas, no escapan pero tampoco buscan salirse de su miseria; son críticos e irónicos ante el mundo pero no pretenden cambiarlo; sus ilusiones se han fracturado, se ven rodeados por la desconfianza y el escepticismo, no encuentran un lugar al que ir ni uno donde quedarse.

1.3 Beckett y las escuelas de pensamiento

Durante la posguerra las formas artísticas buscan nuevos lenguajes: en música, el serialismo integral toma vigor durante la década de los cincuenta en música; en pintura, toma fuerza el arte abstracto; el teatro del absurdo, por su lado, buscará un nuevo lenguaje en la desarticulación; los existencialistas buscarán una nueva ética en la literatura. Podría decirse que es común al arte de esta época el intento de dar forma a lo informe, de dar vida a algo totalmente nuevo. El mundo vive una nueva etapa y

¹⁹ Sartre, Jean Paul., *Escritos políticos*, Tomo I, Madrid: Alianza editorial. 1986. p. 41.

necesita un lenguaje para la misma, pero este lenguaje ya no puede ser homogéneo del todo. La búsqueda de estos lenguajes en Europa y Estados Unidos se caracteriza por su fragmentación, por lo la carencia de forma; hay una gran tendencia a la heterogeneidad. Gracias a los avances técnicos, las artes comienzan a cambiar de manera acelerada; el cine y la fotografía se ven especialmente afectados por estos avances, de los que nace el cine a color bajo las diferentes técnicas.

La posguerra fue un espacio en el que desembocarán distintos procesos que se venían dando desde finales del siglo XIX en las ciencias, la filosofía, las artes y la economía; los procesos que se gestan allí se nutren de elementos como el nihilismo de Nietzsche, el pensamiento de la Escuela de Frankfurt o la patafísica. Nacerá el existencialismo, tomará fuerza el relativismo, tomarán fuerza las obras de Ionesco y de Brecht, se desarrollará el capitalismo tardío, entre otros.

Beckett no es un filósofo, pero estuvo en contacto con todas estas formas de pensamiento, tan disímiles entre sí. Aunque usual encontrar en la crítica relaciones entre él y Heidegger, Schopenhauer, Sartre y Nietzsche, entre otros, mi parecer es que Beckett no desea mostrar los planteamientos de estos autores a través de las formas específicas de su teatro o que desee interpretarlos a su manera (a pesar de que cite directamente a Schopenhauer en su trabajo sobre Proust). La obra de Beckett no se constituye como un discurso filosófico velado, no pretende decir nada más allá del absurdo que representa; está en consonancia con la crisis de su época y se debe a ella misma. Por esto veremos los puntos de contacto de Beckett con el existencialismo, la desconfianza hacia la razón positivista, la posmodernidad, las vanguardias y la tradición teatral que lo precede.

1.3.1 La razón

Desde finales del siglo XIX se desarrollaron varias formas de pensamiento que proclamaban algún tipo de duda contra la razón positivista, el desarrollo del relativismo se propuso despreciar a la razón como fuente única de la verdad; el nihilismo Nietzscheano se estableció como potencia destructora y renovadora de los valores; el psicoanálisis partió del análisis de las profundidades del inconsciente para demostrar la falta de objetividad de las ideas aparentemente más racionales; las vanguardias buscaron encontrar potencias creadoras sin recurrir a la razón, como lo hicieron los surrealistas creando a partir de lo onírico, para demostrar que no sólo mediante el método clásicos se podía hacer arte; el existencialismo por su parte nos habla sobre el absurdo de la condición humana. La amenaza nuclear y el desarrollo armamentista de igual manera generaron un sentimiento de desconfianza hacia la razón instrumental. Todas estas formas de pensamiento generan una gran desconfianza hacia el pensamiento positivista en el que la razón emancipará al hombre. Las obras de Beckett participan de esta desconfianza y la hacen parte importante de su estructura: al entrar en contacto con ellas vemos que la razón y la lógica entran en un espacio conflictivo, las cosas no son lo que parecen; el mundo no se comporta de manera predecible, es absurdo; cuando ésta se hace presente en las obras usualmente se queda corta, se desvanece u olvida. La razón no logra consolar a los personajes, es relegada a un espacio de juego o de distracción, o se conforma como una burla al mundo.

No encontramos en las obras de Beckett un consenso por medio de la razón. Esto lo vemos en el manejo de duplas de personajes, en las que se hace necesaria la compañía del otro pero donde el entendimiento mutuo se pone en duda constantemente: Vladimir y Estragón inventan juegos, raciocinios, teorías y recuerdos con el único fin de escapar al tiempo que los carcome: Hamn y Clov en *Final de*

partida se debaten entre el dejarse y quedarse, entre su espacio cerrado y el mundo exterior; Krapp intenta dilucidar sus propias palabras atrapadas en la cinta, pero no pretende entenderse en ellas; Winnie y Willie en *Happy days*, se hablan sin entenderse realmente y Boca en *Not I* se habla a sí misma intentando entender qué le ha pasado.

En Beckett conviven Proust y Descartes, Joyce y libro de Job; el absurdo como condición permite que convivan lo racional, lo ilógico, lo increíble y lo inteligible. La lectura de la mayoría de obras del autor debe partir de algo intuitivo y sin preconcepciones, pues intentar hacer una lectura basándose únicamente en la razón dejaría al lector fuera de base, confundido. El lector de Samuel Beckett tendrá que irse acostumbrando a no analizar, a no comprender siempre, principalmente porque muchas veces no hay qué comprender; muchas veces es necesario operar en la nada. Adorno nos dice que “hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo”²⁰. En las obras a tratar, el deterioro, el sufrimiento y la angustia de los personajes de Beckett se contraponen con el humor; los silencios y el juego. Estos elementos se muestran desde sí mismos y no desde el discurso; este acercamiento de Beckett al sufrimiento se hace más válido y cercano al hecho mismo que la conceptualización de los mismos y denota tal y como dice Adorno que: “el sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y débil”²¹. Para hablar efectivamente de una época como la posguerra, marcada por la angustia y sufrimiento, Beckett recurre a una forma distinta de teatro y de lenguaje, pero sólo la tradición de las vanguardias y el sentimiento preponderante de ruptura de su época le brinda las herramientas para hacerlo. Leer a Beckett puede ser asomarse a la desnudez o al caos. De cualquier modo, uno siempre resulta enormemente enriquecido al leerle.

²⁰ Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Barcelona: Taurus, 1983, p. 33.

²¹ *Ibíd.* p. 34.

1.3.2 Existencialismo

Según los existencialistas, el hombre se ve condenado a una libertad tan absurda como absoluta, y esta libertad lo lleva a la soledad. La vida sólo se llena de sentido en la medida que el individuo se la dé; desde esta perspectiva el conocimiento científico y objetivo pierde su valor de certeza. Otra implicación de esta forma de entender el mundo en la posguerra es la tendencia a liberar la actividad del hombre de toda norma trascendente, de cualquier clase de credo; pero la angustia ante el absurdo no autoriza a degenerar en desesperación y conduce al hombre a la posibilidad de elección.

El teatro y la literatura existencialista de esta posguerra no es una simple reacción ante los duros años de la guerra, sino todo un replanteamiento de la condición humana; el hombre se encuentra en el universo sin tener claro por qué y se inclina a pensar que la razón de este por qué es inexistente. Los personajes de Beckett no se preocupan por discutir una posición como la de Sartre sobre la condición humana, la dan por sentado. El mundo se vuelve absurdo.

El teatro de Beckett es un teatro desnudo, un teatro de ausencias en el que no reconocemos una ideología específica. En Beckett las instituciones y los grandes símbolos están vacíos, sólo nos queda el absurdo del hombre en su angustia, y su constante deseo de salir de ella, sin lograr hacerlo. A pesar de todo nos queda la sensación de que es necesario continuar; las obras del autor nunca terminan del todo, la vida de sus personajes sigue transcurriendo, más allá del escenario o las líneas en los libros. Cuando vemos una obra de Beckett nos situamos en una ventana hacia una vida llena de circularidades y acontecimientos triviales. Sólo vemos un fragmento que da indicios de una “historia” pero que nunca la comienza y nunca la termina; siempre

continúa, la vida siempre sigue, por más absurda que sea, la muerte no cierra el ciclo trágico, no hay epifanía ni *deus ex machina*.

1.3.3 Beckett y la condición posmoderna

La postmodernidad comienza para Lyotard al final de la época de recuperación tras la Segunda Guerra Mundial. Económicamente, puede hablarse del comienzo de la época postindustrial, caracterizado por el fin del keynesianismo, del relativo control que los estados ejercían sobre el mercado con el fin de garantizar el llamado “estado de bienestar”. Más allá de la discusión sobre si la segunda posguerra es el fin de una época o de una etapa, me interesa el planteamiento que hace el crítico francés sobre el cambio en las concepciones que se da en este momento, ya que las principales obras de Beckett se sitúan en esta década. La desconfianza ante la razón instrumental no es algo nuevo, desde el romanticismo hemos visto obras artísticas y filosóficas que han planteado otros caminos alternos como la mística, el enfoque hacia la sensibilidad subjetiva o el nihilismo entre otras. Pero será en esta época y gracias a la guerra donde esta desconfianza llegará al extremo, donde no sólo la razón se pondrá en duda sino también noción de historia, de sujeto y de discurso.

Para Lyotard, desde la Ilustración se venía gestando el paradigma de la razón como agente emancipatorio del hombre, y la filosofía se desenvolvía como discurso legitimatorio de ese discurso. Lyotard define lo moderno como aquello que recurre a grandes relatos para legitimarse, relatos como la dialéctica del espíritu, la hermenéutica del sentido y la emancipación del espíritu razonante. Afirma que el consenso entre emisor y destinatario sobre un enunciado con valor aparente de verdad sólo es posible como suceso total si se acepta *a priori* en una unanimidad posible de los espíritus razonables. Es decir que se debe aceptar de antemano que la verdad está

mediada por la razón. Asimismo, se instituye la búsqueda de la paz universal como un fin épico-político lo cual implica un discurso específico sobre la historia que la entiende como algo progresivo y unitario. La crisis de la modernidad, comienza en el punto en que las personas comienzan a dudar de estos metarelatos, y va de la mano con la crisis del héroe y de la universalidad. Se comienzan a dar situaciones en las que “no formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables”²² como podemos ver que efectivamente sucede con las obras de Beckett. Se rompe la necesidad de homogenizar y comienza a primar lo heterogéneo, lo individual toma fuerza radical.²³

Asimismo el filósofo francés anota que “la condición posmoderna es sin embargo, tan extraña al desencanto como a la positividad ciega de la deslegitimación”²⁴. Algo similar podríamos decir de las obras de Beckett, pues a pesar de que muestran constantemente una condición desolada y presentan situaciones angustiosas, no se pueden limitar a un pesimismo; aunque atacan y rompan las antiguas estructuras, no se limitan a su mera destrucción. A pesar de la angustia del silencio y de la circularidad apremiante de las situaciones de los personajes, siempre queda la sensación del movimiento, del continuar. La obra de Beckett, y muy especialmente su poesía, proponen que el lenguaje es incapaz de imponer orden y claridad al absurdo del mundo; sin embargo, el lenguaje mismo es la única arma de que disponemos para la interminable búsqueda de un sentido en la realidad. “Qué haría yo sin este mundo sin rostro, sin preguntas” se preguntará el autor toda la vida, hasta su muerte en 1989.

²² Lyotard, François. *La condición posmoderna*. México: Cátedra, 1989. p.10.

²³ Quisiera volver a hacer la aclaración de que la intención de este análisis no es situar a Samuel Beckett dentro del ámbito de lo posmoderno, sino señalar los elementos que debido al contexto específico en que se gestan las obras, participan de las rupturas que Lyotard define como génesis de lo que denomina posmodernidad.

²⁴ Lyotard, op. cit. p.10.

En Beckett es constante la problemática alrededor del lenguaje como impulso imparabile, que no obstante, es incapaz de comunicar. Lyotard afirma que “la cuestión del lazo social, en tanto que cuestión, es un juego del lenguaje, el de la interrogación”²⁵. Si el lenguaje en tanto juego determina las dinámicas de la sociedad, su fragmentación o incapacidad de comunicación efectiva (y por lo tanto de interrogación) denotarían una lesión social, una enfermedad. Esta enfermedad es parte de la condición ontológica de los personajes, su fractura interior responde a una herida social. Ya no existe un sentido unívoco que dé cohesión a las relaciones sociales; los individuos ya no consideran su actividad como englobada en un todo, ya no creen que esa actividad tenga un objetivo que vaya más allá de sí misma o de sí mismos, nos dice Lyotard. Esta posición puede ser un tanto extrema y no debe entenderse en un sentido totalizante, pero sí es una marca de la sociedad de esta época.

Lyotard afirma que “en realidad, el relato de la decadencia acompaña al relato de la emancipación como su sombra”²⁶, y continuará este planteamiento afirmando que: “ha llegado a ser imposible legitimar el desarrollo por la promesa de emancipación de toda la humanidad. Esta promesa no se ha cumplido. El perjurio no se ha debido al olvido de la promesa, el propio desarrollo impide complimentarla”²⁷ Lyotard sugiere la decadencia como parte intrínseca del proceso de desarrollo y por esto fracasa la promesa del desarrollo como agente liberador de la humanidad. Los personajes de Beckett son sombras de esa sombra, son los despojos lisiados de una época

La destrucción del discurso de la unidad de la historia (otro de los metarelatos) implica, al mismo tiempo la problematización de la historia social y de la personal; la concepción de la unidad histórica e individual se quiebra junto con la idea de

²⁵ Lyotard. op, cit. p. 36.

²⁶ Lyotard, François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1988. p.40.

²⁷ *Ibíd.* p.110.

progreso. El quiebre del relato de emancipación no deja al hombre en la nada, pero sí lo deja en un estado de búsqueda de un nuevo paradigma, de un nuevo lenguaje que lo identifique. Como se ha mencionado antes, esta época se caracteriza por su escepticismo; el relato de emancipación ya no une como metarrelato legitimador, y tampoco lo hace el relato religioso.

Otro de los conceptos que entrarán en crisis según Lyotard será el antiguo principio de que la adquisición del saber es indisociable de la formación (Bildung) del espíritu. Esta concepción lentamente caerá en desuso. El arte puede o no querer expresar una idea o sentimiento, puede o no denunciar una situación social o política, puede o no volcarse sobre sí mismo. Gracias a las vanguardias y a la crisis general, el arte se “libera”; las “identificaciones” con los grandes nombres, los héroes de la historia actual se hacen más difíciles, se rompen los paradigmas. Krapp verá hilarantes sus pensamientos de joven romántico atrapados en la cinta. Beckett no busca legitimar algo, muestra que se ha dejado de creer en el relato que legitima.

La muerte del relato de la razón como relato emancipatorio no implica que la razón sea abandonada ni que desaparezca de los imaginarios del hombre; hay más bien un “desplazamiento de la idea de la razón. El principio de un metalenguaje universal es reemplazado por el de la pluralidad de sistemas formales y axiomáticos capaces de argumentar enunciados denotativos, esos sistemas que están descritos en un metalenguaje universal, pero no consistente.”²⁸

Cuando se declara en ciencias sociales y exactas que un enunciado de carácter denotativo es verdadero, se presupone que el sistema axiomático en el cual es decidible y demostrable ha sido formulado. La razón deja de ser un metalenguaje

²⁸ Lyotard, François. *La condición posmoderna*. México: Cátedra, 1989. p.77.

universal para hacer parte de una pluralidad de sistemas formales capaces de argumentar, lo que conduce a que el determinismo entre en crisis.

De esta fractura en las concepciones se desprende así mismo la ruptura de la noción de sujeto esencial²⁹. A este respecto dice Lyotard que hemos de considerar el sujeto como una ficción útil: una autonarración de nuestra vida y sólo dotada de realidad en tanto construcción. No debemos hacer de él una entidad independiente e incluso trascendente. Para Lyotard, el sujeto estático y esencial pierde consistencia al ser sometido a tres críticas fundamentales: la primera es la de Freud, que no considera autónomo al *yo*, debido a que se halla sometido a dos instancias, el *superyo*, que representa las exigencias morales, que no son sino exigencias sociales interiorizadas por el individuo, y el *ello*, los instintos que piden satisfacciones que han de ser suprimidas para la vida en sociedad. La segunda es la de la Teoría Crítica, que señala el hecho de que el dominio de la naturaleza no nos ha llevado a la emancipación, sino a la explotación del hombre por el hombre y a la cosificación homogenizadora. La tercera es la crítica al lenguaje de Wittgenstein quien dirá que son las formas de vida las que determinan el significado y no el nombre.

Con esta idea pretende Lyotard mostrar la fuerte dependencia del sujeto con respecto al medio social y a su constitución biológica, rechazando la idea de una esencia autónoma como constitutiva del mismo. En el siguiente capítulo analizaremos esta ruptura del sujeto como ser unitario la tanto en *Krapp's Last Tape* como en *Happy Days*. Beckett tiene una gran conciencia de que el hombre no es el mismo en todos los momentos de su vida y que su identidad muta constantemente a partir de los hechos que le acaecen. La memoria transforma el recuerdo y reconstruye la identidad constantemente; el medio social se constituye como un pasado y un presente del que no podemos escapar, se configura como presión moral y como memoria.

²⁹ Es decir, la noción de que el hombre está constituido como un ser dotado de una esencia inmutable que lo caracteriza y define.

La individualización extrema del hombre en su autoconciencia y autorreferencialidad lo llevan a dudar de la Historia; la falta de unidad en el mundo que lo rodea lo lleva a buscar la identidad en su interior pero la falta de referencialidad en un paradigma estable lo condena al fracaso y esto lo angustia, “porque no hay ningún rol social en los tiempos modernos en que se pueda calzar perfectamente”³⁰. El juego de máscaras no le da nombre, no le da existencia, no lo define como ser en el tiempo. Por eso los personajes de Beckett están destinados al fracaso, las máscaras no le otorgan el nombre perdido al Innombrable, sólo su nombre lo podría hacer, sólo el verdadero silencio le daría paz.

1.4 El Teatro del Absurdo

Las obras de Beckett no imponen del todo un significado a la audiencia, le exigen al lector gran atención para que sea él quien complete el rompecabezas. Presentan una construcción y buscan fines muy distintos de las obras convencionales, y por lo tanto usan métodos muy distintos. Para juzgarlos y analizarlos es necesario entrar en el juego del absurdo, entenderlo, y posicionarse desde él mismo, desde sus reglas.

Se han generado muchos términos para este tipo de teatro: se ha hablado de él como parte de la vanguardia debido a su innovación formal y de contenido; algunos otros lo ubican más allá de las vanguardias debido a su falta de militancia, es decir, a su falta de compromiso con una ideología política precisa y a su carácter no manifestatorio; se le ha llamado también teatro de la paradoja, teatro de la farsa, teatro de la ausencia, teatro del absurdo. Para este análisis me centraré en las concepciones de teatro del absurdo y teatro de la ausencia, teniendo en cuenta que son términos acuñados por la

³⁰ Berman, Marshall. op. cit. p. 9.

crítica y que Beckett nunca se autoproclamó miembro o seguidor de ninguna de escuela.

Para Martin Esslin, el teatro del absurdo es una actitud que tiene como base el pensamiento de que las concepciones básicas de las edades pasadas han sido desechadas como ilusiones infantiles. Para Esslin el decline de la fe religiosa había sido enmascarado en la fe en el progreso, el nacionalismo y varias falacias totalitaristas que la Segunda Guerra Mundial destrozó. En 1942, Camus se pregunta por qué, si la vida ha perdido sentido, el hombre no busca una salida en el suicidio. Luego, en el *Mito de Sísifo* Camus dará un diagnóstico sobre la condición humana en un mundo fragmentado:

Un mundo que puede ser explicado por el razonamiento, aunque defectuoso, es un mundo familiar. Pero en un universo que de repente es privado de ilusiones y de la luz, el hombre se siente extraño. El suyo es un exilio sin remedio, porque se le priva de los recuerdos de una patria perdida al igual como él no tiene la esperanza de una tierra prometida por venir. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su entorno, verdaderamente constituye el sentimiento del Absurdo.³¹

Siguiendo los planteamientos de Esslin, el concepto de absurdo es originario de la música y significa “fuera de armonía”. En el diccionario se define como: “1. Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. 2. Extravagante, irregular. 3. Chocante, contradictorio.”³². Hablando sobre la obra de Kafka, Ionesco definirá el concepto como “Absurdo es lo que carece de objeto (...) Cortado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones

³¹ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphé*. Paris: Gallimard, 1942. p. 18.

³² Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es>

se convierten en sin sentidos, absurdas, inútiles”³³. Podríamos decir que hay una angustia metafísica en el hombre de posguerra, dada la condición “absurda” de su vida; esta concepción será el motor principal de las obras de Beckett. Pero este sentimiento general no es una temática exclusiva del autor o de los otros integrantes del teatro del absurdo; otros dramaturgos, escritores y filósofos, entre ellos Giraudoux, Anouilh, Sartre y Camus lo han tratado. Pero hay una diferencia primordial entre estos autores y el teatro del absurdo y es que éstos muestran la irracionalidad de la condición humana en la forma de un razonamiento altamente elaborado y lúcido; mientras que Beckett busca activamente expresar su sentido de la falta de sentido mediante una forma no racional, fuera de las convenciones tradicionales. Sartre y Camus expresan el nuevo contenido en la vieja forma, Beckett y el teatro del absurdo van un paso más adelante buscando una unión total entre forma y contenido. Esslin dirá al respecto a este tema:

Si Camus argumentó que en nuestra época desilusionada el mundo ha dejado de tener sentido, lo hizo hijo del elegante estilo racionalista y estilo discursivo de un moralista del siglo XVIII, de forma bien construida y brillante. Si Sartre sostiene que la existencia precede a la esencia, y que la personalidad humana puede reducirse a pura potencia y la libertad de elegirse de nuevo en cualquier momento, presenta sus ideas en obras de teatro basadas en personajes trazados brillantemente que siguen siendo totalmente consistentes y reflejan así las antiguas convenciones.³⁴

Más allá de entrar en la discusión de si la forma del teatro de Sartre reflejaría una concepción unitaria del sujeto con una esencia inmutable, que implicaría ideas básicas platónicas, como argumenta Esslin, me interesa de su planteamiento notar cómo la concepción del absurdo en el teatro conlleva una ruptura en la forma, que revoluciona la forma de pensar la escenificación. En esta forma priman la intuición y

³³ Ionesco, Eguène. ‘*Dans les armes de la ville*’, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 20, Octubre de 1957.

³⁴ Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1969. p.6.

el instinto por encima de un esfuerzo racional por resolver sentidos velados. Por eso se dirá que el teatro del absurdo no intentará argumentar si la condición humana es o no absurda, sino que la presenta como tal en su carácter absurdo, en términos de imágenes concretas en el escenario. Es decir, que aunque haya muchos puntos en común entre las visiones existencialista y del teatro del absurdo, es principalmente el aspecto formal en Beckett el que lo lleva a un plano muy distinto.

También es importante diferenciar el teatro de Beckett de lo que se ha denominado como “*poetic avant-garde*” con dramaturgos como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti o Henri Pichette. Las dos formas de teatro participan en buena medida de la fantasía y de la deformación de la realidad, también de los personajes fragmentados y la falta de trama; pero la “*poetic avant-garde*” es más lírica, mucho menos violenta y grotesca, y carece del sentido del humor tan negro de Beckett. Pero sobre todo la diferencia radica en el lenguaje; la vanguardia poética busca asociaciones inteligentes de palabras, buscando efectos poéticos impactantes. Beckett, por su parte, lleva el lenguaje al límite, Esslin dice que lo “devalúa” hasta el punto más concreto posible, mientras otros sostienen que Samuel Beckett busca un lenguaje más cercano a los orígenes, a lo mítico. Se plantea también que el lenguaje del autor no busca lo poético como tal sino la aporía del acontecimiento en esencia. Estos elementos serán analizados con mayor detalle y profundidad en el siguiente capítulo.

El teatro del absurdo no se limita a lo francés, pero tiene su epicentro en París, que ha sido un centro internacional importante para las vanguardias. París ofrece en su ambiente de cafés y pequeños hoteles la libertad de trabajar fácilmente sin ser molestado. Es por esto que grandes personajes desde principios de siglo como Apollinaire, Picasso, Juan Gris, Buñuel, Kandinsky, Chagall, Tzara, Brancusi, Stein, Hemingway, E. E. Cummings o Joyce la adoptan como el lugar para su trabajo. Esta situación se une a la mentalidad general del público que se muestra interesado y

apasionado por las obras de arte, así sea para criticarlas hostilmente. Pero París también será un lugar directamente afectado por las guerras mundiales, sufrirá de muertes y de hambruna, verá cruzar las filas nazis por sus territorios y presenciara cómo el mundo termina de fragmentarse. Esto dará pie para que aquellos artistas que viven las dos guerras y la posguerras tomen esa tradición que se venía gestando en París y generen formas de arte que expresen la situación de una sociedad que ha sufrido una de las rupturas más violentas e importantes de la historia.

París fue una revelación para Beckett. El autor provenía del ambiente circunspecto y conservador de Foxrock y llega a una ciudad que le abre un nuevo abanico de posibilidades; allí se relacionaría con las vanguardias. A finales de la década de los veinte comienza a tener contacto con obras de Racine y de Maquiavelo; con regularidad asistía al *Théâtre des Arts* en donde vio con obras de Chéjov, Shaw, Bruckner y O'Neill. También es de importancia la reimpresión de los manifiestos vanguardistas y la distribución de las pequeñas revistas literarias en donde se hallaban poemas de Tzara, Crevel, Bréton y Eluard. Asimismo, Beckett estuvo en contacto con obras del grupo alemán *Die Brücke* y con miembros de la *Bauhaus*.

1.5 Beckett y la vanguardia

La relación entre Beckett y las vanguardias ha dado para muchas discusiones entre la crítica; algunos lo ubican dentro de la vanguardia, otros dentro de un espacio de transición entre las vanguardias y el arte contemporáneo, otros lo ubican dentro de la posmodernidad. Existe una relación muy fuerte entre el autor y las vanguardias, pero me parece necesario señalar también las diferencias que lo alejan de estos movimientos.

En su estudio titulado *La teoría de la vanguardia*. Para Bürger define la Vanguardia como algo que rompe fronteras en el arte que antes ni siquiera se pensaban como tal, los límites establecidos por el arte “tradicional” son atacados en su forma y concepción.

En la *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger hace una aproximación a los movimientos de vanguardia desde el materialismo, problematizando los procesos históricos y la crítica alrededor de ellos. El autor entiende los movimientos de vanguardia como procedimientos artísticos críticos de la praxis burguesa, es decir, del arte como mercancía y como adorno, como símbolo de poder social, encasillado en dogmas obsoletos. Las vanguardias buscarían hacer del arte algo constitutivo de la vida misma, que exprese las potencialidades, sin estar subyugado. Bürger piensa la vanguardia como una categoría capaz de reconocer las potencias del arte anterior a la par que hace una crítica contundente a los mismos, logrando lo que el autor denomina autocrítica. Esta capacidad le brinda a las vanguardias la posibilidad de ser totalmente autónomas con respecto a la praxis vital burguesa y le permite asimismo encaminarse a la búsqueda de una nueva praxis que elimine las distancias entre práctica vital y arte.

La vanguardia rechaza la idea del arte como representación; construye su forma no desde entidades físicas sino desde relaciones entre conceptos, no transforma la jerarquía de los elementos del arte clásico, sino que toma elementos de cualquier tipo y los dota de una nueva fuerza, los fragmenta, resignifica y reconstituye en la inmanencia de la obra. La vanguardia ataca lo que el autor denomina *institución arte*, es decir, las entidades y fuerzas que regulan lo que se entiende por arte y que controlan su formas de distribución. Para el autor, durante la época en que se desarrollan las vanguardias, las consecuencias de la obra artística no dependen en absoluto de sus particularidades sino de las formas en que es regulada en los distintos

marcos sociales. La *institución arte* determina el *status* del mismo dentro del marco social en donde se desarrolla. Las vanguardias buscan por medio de la autocrítica volver a la praxis vital y desligar al arte de estas instituciones, esto se logra mediante una transformación total en las prácticas artísticas tanto en su producción como recepción.

Antes de establecer los elementos que definirían las vanguardias, Bürger es consciente de que se debe revisar la contextualización y relación de las situaciones que les dan génesis, para lograr una definición coherente de la misma. Así nos muestra en primera instancia que: “es válido historizar la teoría estética”³⁵, es decir, que la *institución arte* cambia según los contextos históricos y se debe relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Esta premisa le permite al autor llegar a los conceptos de autonomía del arte y autocrítica, concluyendo que sólo en la vanguardia se pueden conocer del todo los procedimientos particulares (categorías esenciales como la subordinación de las partes a un todo) de las obras artísticas tradicionales ya que las manifestaciones vanguardistas no desarrollaron ningún estilo: “no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista”³⁶. Sería más preciso quizás decir que estos movimientos aniquilan la posibilidad de un estilo de época ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Esta particularidad de la vanguardia es la que genera el *shock* en los lectores/espectadores por medio de un extrañamiento supremo que invita a la reflexión y acción activa en y sobre las obras.

Los movimientos europeos de vanguardia reaccionan no tanto contra un estilo tradicional específico sino que atacan como tal el *status* del arte en la sociedad burguesa. Es necesario aclarar que cuando los vanguardistas proponen volver a unir

³⁵ Bürger, Peter. *La teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones península, 1987. p. 54.

³⁶ *Ibíd.* p. 56.

arte con praxis vital no hablan de hacer que el contenido de las obras sea socialmente significativo; no es un problema de contenidos sino del funcionamiento del arte en la sociedad, y de ahí, el carácter militante y provocador en sus obras. Esta provocación tiene como fin establecer una total distancia con la praxis burguesa y de esta forma lograr generar una nueva praxis vital de la que sea una parte activa. En este punto Bürger nota un problema:

Se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los procesos de la vida sea en sí mismo una empresa en gran medida contradictoria. La libertad (relativa) del arte frente a la praxis(...) un arte separado por completo de ella, pierde con la distancia referente a la praxis vital también la capacidad de criticarla.³⁷

Esta incapacidad podría ser una de las razones por las cuales hoy podemos decir que la vanguardia fracasó en su empresa; lo que no implica que no podamos tener una conciencia clara de que el legado de la vanguardia produce un vuelco total en la forma de hacer arte en la modernidad. La concepción de “obra” es transformada por completo, la noción de autor individual, que hace del arte una expresión de su singularidad es también transformada para dar espacio a creaciones colectivas o incluso a la total negación de la categoría de producción individual, como en los *ready-made* de Duchamp, o las manifestaciones que se abandonan a la total libertad del azar. También la noción de recepción individual es superada, ya que las manifestaciones vanguardistas en su montaje provocan de tal manera al espectador/lector que lo obligan a participar de la experiencia y se convierten en elementos activos de la manifestación. La vanguardia, como se ve, intenta superar todos los elementos que conforman la autonomía del arte, pero fracasa en su intento final de unir la praxis vital con el arte; de esto se desprende lo que llama el autor la “falsa superación”, en donde se mercantiliza la evasión de las prácticas burguesas.

³⁷ Bürger, Peter. *La teoría de la vanguardia*. p. 105.

Tanto el teatro como las novelas y poesías de Beckett participan de muchas de estas problemáticas pero se desligan de muchas otras. La obra del autor rompe las estructuras narrativas y escénicas del teatro tradicional y busca relaciones nuevas en el lenguaje; en esto participa del mismo ánimo de las vanguardias. Pero estos cambios se dan sin un compromiso político, la obra no es militante, no es manifestataria, no se preocupa como tal por cambiar el funcionamiento de la *institución arte* como tal. En sus obras no podemos definir la presencia de una forma ideológica precisa, sus personajes aunque maltrechos y fragmentados, no se pronuncian directamente ante alguna situación política o social, la burla hacia el tradicionalismo (como vemos en las citas de Winnie en *Happy Days*) es sólo una más de las formas de salir del aburrimiento o de llenar el silencio con ruido. Beckett nos presenta una forma novedosa de teatro, que ha sido influenciada por Joyce, Kafka, Schopenhauer, Proust y El libro de Job entre otros, pero no se preocupa por “hacer escuela”. Nunca critica abiertamente las antiguas formas de teatro como tampoco sus contemporáneas; no pretende activamente revolucionar o cambiar la forma en que se hace teatro, simplemente presenta una forma distinta de hacerlo. Beckett se preocupa por expresar algo de una manera específica y lo hace de una manera revolucionaria, manera que termina cambiando la forma en que se concibe el teatro y la forma en que se manejan muchos de sus recursos formales; pero su enfoque no es de carácter político sino expresivo. Las obras del autor están atravesadas por un sentimiento de no certeza. El período de la posguerra está atravesado por ese mismo sentimiento. La crisis moral e ideológica por la que pasó Francia en esta época se vió definida por la ambigüedad del paso de un régimen fascista a uno no fascista, en el contexto de un país destrozado por la guerra, que quiere reconstruirse y salir del sentimiento de haberse enfrentado a hechos como el Holocausto.³⁸ Beckett es deudor de las vanguardias en cuanto a la necesidad de producción de un nuevo lenguaje, la necesidad de romper el

³⁸ Se recomienda la lectura del artículo de Gupta, Suman. “Samuel Beckett, *Waiting for Godot*” en *The Popular & the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature*. London: Routledge & The Open University. 2005. pp. 233-240.

tradicionalismo en búsqueda de lo que Bürger llama la autocrítica; el teatro de Beckett es autoreflexivo y, por lo tanto, metateatral. La gran diferencia con las vanguardias (definidas desde Bürger) es que las obras de Beckett no buscan en ningún momento cuestionar las formas de distribución o de consolidación del arte, ni buscan lograr hacer de su obra algo que haga parte de la praxis vital del hombre; sus personajes no buscan la verdad ni certezas, ni esperan encontrarlas, ni en ellos, ni en el mundo, a pesar de que tengan cierta esperanza en ellas. La búsqueda de la verdad se vuelve fútil, la reconciliación entre el mundo y el arte se concibe como un fracaso.

Capítulo 2

Krapp's Last Tape, Happy Days y Play

Ya no hay Logos, no hay sino jeroglíficos

Gilles Deleuze

En el capítulo anterior se sugirió que durante la posguerra confluyen varios procesos intelectuales y culturales que se habían venido gestando y que al enfrentarse a la crisis moral, económica, política y cultural, desembocan en la agonía de la concepción tradicional occidental que define la “alta cultura” como nuestro más grande depósito de moral y sabiduría espiritual. Se da paulatinamente una pérdida de confianza en las viejas posturas en las que el arte es una autoridad moral y se da paso a una nueva sensibilidad que le otorga un nuevo rol al arte en la sociedad. Se busca de manera deliberada mostrar la vulnerabilidad del arte y del lenguaje, a través del arte mismo, poniendo en entredicho el poder del “significado”. Básicamente podemos decir que el concepto casi religioso del arte, como sistema que lidia con los problemas profundos de la humanidad y nos brinda guías para enfrentarlo, se desmitifica por completo. En el siglo XX, entonces, nos enfrentamos a la desconfianza ante cualquier conocimiento dogmático, haciendo que la concepción romántica del arte y del artista se devalúe, y nos enfrentamos al problema de que la

función y las consecuencias del arte se vuelven contradictorias. Se define el arte como un discurso (en términos posestructuralistas) que es de alguna forma simultáneamente referencial y no referencial, lejano del mundo exterior pero imbuido de un profundo conocimiento del mismo. El arte es crítico del mundo pero no se ofrece a sí mismo como una “clave” para entenderlo o remediarlo. Podría decirse que no es que el arte deje de tener sentido sino que se da una tendencia a problematizar la compleja relación entre el significado y la praxis del hombre. El arte se vuelve sobre sí mismo en un proceso de autocrítica, a veces un tanto extrema.

El teatro del absurdo es la expresión de la búsqueda de un lenguaje para enfrentar un mundo despojado de lo que alguna vez fue su centro y propósito, un mundo en donde no hay un principio general aceptado que una a las personas bajo un paradigma. El teatro del absurdo enfrenta a este mundo fragmentado y escéptico desde la perspectiva de que no es posible aceptar formas artísticas que aún se basen en los conceptos clásicos, ya que estos han perdido su validez en el contexto de un mundo sin certezas.

Podemos decir que el teatro del absurdo, en su manera particular, busca la manera de cantar, reír, llorar y gruñir ante la condición humana. Es un esfuerzo por generar conciencia en el hombre sobre la realidad de su condición en el mundo. Pero asimismo no busca totalizar: los personajes en las obras son particulares, son *individuos*. Cada obra parece ser una *intuición* sobre la condición humana, más allá de querer exponer una tesis sobre la misma o un debate sobre proposiciones ideológicas.

El teatro de Beckett es un teatro de situaciones concretas, en contra de las formas clásicas de “eventos en secuencia”. Su lenguaje es concreto y evita el argumento y las

formas extensas de enunciación discursiva. No se preocupa por estudiar o resolver problemas de conducta o moral. No se preocupa por contar una historia que dé una lección moral o social. La acción en las obras está orientada no al “contar” o “representar” (en términos teatrales) sino a comunicar un modelo de imágenes poéticas. Esta noción se relaciona con una concepción en la que el modelo principal se articula alrededor de una serie compleja de modelos subsidiarios, que se relacionan entre sí como los pequeños “temas” en una pieza musical. Pero esta articulación no se da en la forma de un desarrollo lineal, sino que buscan, con su relación, formar en la mente del espectador una imagen poética compleja. Por ello, muchas de las obras del autor tienen una estructura circular o de espiral en decadencia; terminan donde comenzaron o en una versión intensificada (en sentido negativo) de la situación inicial (como en el caso de *Play* o de *Happy days*)

A pesar de que se considere el lenguaje como problema principal en muchas de sus obras, en Beckett el lenguaje en tanto “recurso” teatral es puesto al mismo nivel que la escenificación y la gestualización, alejándose de la concepción de que en el teatro el lenguaje juega el papel predominante como recurso. Esto lo logra situando el lenguaje en contraste con lo que sucede en escena (el mejor ejemplo de esto es *Happy Days*), reduciéndolo a una especie de golpeteo o murmullo o abandonando el discurso lógico a favor de un complejo sistema de asociaciones y asonancias. El teatro de Beckett abre el camino hacia una nueva forma de entender la puesta en escena

En las obras del teatro del absurdo es común que la comunicación entre seres humanos se vea como algo descompuesto o fallido. Se desconfía de un lenguaje que ha dejado de comunicar, la palabra ha perdido su fuerza. Según Martin Esslin, esta visión es “una mera magnificación satírica del estado actual de las cosas”³⁹.

³⁹ Esslin, Martin. *op. cit.* p. 360.

Una de las estrategias del teatro de Beckett es que las motivaciones y acciones de sus personajes son tan extrañas y en ocasiones tan extremas que no es posible una identificación directa con ellos (a pesar de que al final terminemos reconociéndonos ahí, ante el reflejo de un espejo distorsionado). Esta ruptura del pacto entre obra y espectador (siempre tenemos la conciencia total de estar viendo una “obra”) se relaciona con el concepto brechtiano del “efecto de alienación”, en el que la ruptura de la cuarta pared, aquella que separa al actor del público, se rompe. Esta ruptura le permite al autor tanto hacer una metareflexión sobre los elementos mismos del teatro (como en el famoso caso de *Final de partida* en donde Hamn y Clov se ríen ante la posibilidad de que alguien piense que ellos significan algo), como facilitar en el espectador una posición crítica ante lo que ve; “¿Cómo podría hacerse que una audiencia vea las acciones de los personajes en la obra de manera crítica, si son forzados a adoptar sus puntos de vista?”⁴⁰. Los personajes de Beckett son cómicos y macabros al mismo tiempo; gracias a esta ruptura combinan la risa con el horror.

Tenemos un mundo llevado al extremo de la locura y descentralización, un mundo sin propósitos claros que ha perdido su principio racional. Ante este mundo Beckett enfrenta a sus lectores/espectadores, quienes difícilmente podrían no sentirse atacados. Esta estrategia, junto con el manejo del lenguaje y la gestualidad, imbuyen el teatro de Beckett de una gran potencia intensiva que exige del lector/espectador una “participación” creativa en la obra: se le presenta una serie de elementos fragmentados que debe recoger e intentar organizar en un modelo que le brinde sentido para así llegar a la visión de la imagen poética general que se configura en la obra. No se le brindan soluciones, se le instiga a formular preguntas dentro de un marco en el que predomina, como dirá el mismo Beckett, el “quizás”. Ante este mundo absurdo, el espectador debe ser atento, reflexivo y crítico. Para Esslin:

⁴⁰ Brecht, citado por Esslin p.360.

El teatro del absurdo habla a un nivel más profundo de la mente del público. Activa fuerzas psicológicas, libera temores ocultos y agresiones reprimidas, y, sobre todo, al enfrentar al público con una imagen de desintegración, pone en marcha un proceso activo de fuerzas de integración en la mente de cada espectador⁴¹

Aquí Esslin sigue las consideraciones de Eva Metman, quien, desde una postura jungiana, dice que las obras del nuevo teatro generan un vacío entre la obra y el espectador de manera que el último se ve llevado a experimentar algo en sí (something itself) de manera que despierta o vuelve a despertar una conciencia de los poderes arquetípicos o una reorientación del ego, o los dos al tiempo.

El teatro de Beckett no nos brinda conocimiento sobre una situación, nos la muestra directamente; y a pesar de que las situaciones suelen ser oscuras y angustiantes, sus personajes nunca se abandonan del todo a la tristeza o a la desesperación. Esta vinculación directa con el hecho, con la imagen poética, es la forma en que este teatro le muestra al hombre de su época (y también al de la nuestra) la realidad de su condición para que la enfrente y no huya de ella.

Hay en Beckett una compulsión hacia el habla, hacia el contarse a sí mismo historias. Este será un tema usual en sus novelas principalmente, pero se hace presente con diferentes matices en las tres obras de teatro objeto de este estudio. Krapp, el protagonista de *Krapp's Last Tape* se construye y se diferencia a partir de la narración de sus experiencias vitales; Winnie, la protagonista de *Happy Days* crea o recuerda (la línea es delgada, casi invisible) historias para escapar a su condición y

⁴¹ Esslin, op. cit. p. 362.

buscar razones para ser feliz, y en *Play* las urnas recitan de manera estrepitosa su historia, sin tener una verdadera conciencia de su muerte.

2.1 El teatro escéptico

En repetidas ocasiones la crítica ha establecido una relación entre Beckett y los existencialistas, en especial Heidegger, Camus y Sartre. Como se vio en el capítulo anterior, la relación entre estas líneas de pensamiento y Beckett no es descabellada, pero la tendencia de algunos críticos a ver la obra de Beckett como un subproducto del existencialismo es errónea. Beckett vivió la época del auge del existencialismo y es cierto que fue influenciado por él, pero su relación con el existencialismo es histórica más que filosófica. Beckett vivió todas las circunstancias que dieron nacimiento al existencialismo y por lo tanto sus preocupaciones son similares, pero como vimos antes son las preocupaciones de su época, son las preocupaciones de un vasto grupo de intelectuales. No se limitan al existencialismo.

Sin correr el riesgo de sobreinterpretar, se puede considerar el teatro de Beckett como una forma de mostrar que no es adecuado un acercamiento filosófico-especulativo a lo indescifrable, a lo absurdo⁴². El acercamiento racional a lo irracional no puede más que verse con ojos recelosos; la forma en que debemos aprehender el absurdo del mundo es por medio del absurdo mismo. En las obras del autor, los procesos racionales se ven como piruetas en el vacío, como simples juegos para pasar el tiempo, para escapar del absurdo.

⁴² En relación con este tema concuerdo con Esslin en que esta es una de las diferencias fuertes entre Beckett y el existencialismo.

En Beckett la progresión tiene la misma forma y los mismos efectos de la regresión. No hay un movimiento lineal ni progresivo. Siempre se vuelve al mismo punto, muchas veces empeorado. Lo mismo aplica para la vejez de sus personajes, que es común a la gran mayoría de ellos, ya sea como amenaza o como condición; la vida observada a través del envejecimiento, es también contradicción. En la medida en que progresa y se afirma, decae y se niega. Por eso, a medida que pasa el tiempo, Winnie, la protagonista de *Happy Days*, se pierde cada vez más en su memoria y es tragada más por la inmovilidad de la tierra. De igual manera elementos como el sufrimiento, que en la tragedia antigua tenía un sentido y, por lo tanto, era parte de un orden justificable, funcionan de manera distinta en el teatro de Beckett; el dolor es un fenómeno totalmente arbitrario y que, por esta razón se sitúa en un plano donde cualquier intento de justificación es absurdo.

Otro elemento con el que el teatro de Beckett se mostrará receloso es el de la identidad unitaria e inmutable. Podríamos decir que identidad es para Beckett un efecto de la mirada del Otro sobre mí, mirada que es y me hace máscara, *persona*, al tiempo que es un proceso de autoconstrucción. Las dualidades en los personajes de Beckett suelen funcionar como un juego de espejos, Krapp hace de espejo a sí mismo en la grabadora; Winnie y Willie (el eco en los nombres no es gratuito) funcionan como contraparte, espejo y espectador; las urnas en *Play* funcionan como un coro de voces que se contestan, se contrastan y se reflejan. En todos estos juegos de relaciones con el Otro, siempre se hace presente una relación dinámica de poder de maestro/esclavo, con diferentes matices y vuelcos. En las obras del autor, los personajes establecen relaciones de amor/odio que muestran al mismo tiempo una necesidad y una repulsión por el Otro, llevándolos en repetidas ocasiones al sentimiento de una “soledad acompañada”, en donde mi relación con ese Otro se ve mediada por un sinfín de presiones y resistencias. Lo que cuenta es el juego de mirar/ser mirado que indefectiblemente se traduce en la penosa dialéctica de la víctima y el verdugo. Pero estos papeles son móviles y nunca estables, debemos

renunciar tanto a una lectura mística de una soledad santa y sabia como a una lectura en que sobreinterprete la frase de Sartre “el infierno son los otros”. Beckett se halla en el límite, en la paradoja, en el lugar en donde el lenguaje siempre pertenece al Otro, pero ha dejado de significar tanto para el Otro como para mí mismo. Esto conlleva la necesidad de una búsqueda, se hace necesario llevar el lenguaje al límite de su “degradación”, que está más cercano al silencio; el Innombrable nos dice “¿Creen que yo creo que soy yo quien hablo? También esto es cosa de ellos. Para hacerme creer que yo tengo un Yo mío, y que puedo hablar de él, como ellos del suyo.” Michael Worton dirá asimismo que:

Cada texto de Beckett está construido bajo la premisa de que cada vez que hablamos o escribimos, estamos utilizando los pensamiento y el lenguaje de otra persona. Estamos condenados o 'maldecidos' a construirnos a través de los discursos de los demás, nos guste o no. Y cada vez que escribimos estamos reescribiendo y por lo tanto transformando (!y deformando!) Lo que nosotros y otros anteriormente escribieron.⁴³

Según Stuart Hall, en los últimos años se ha dado una búsqueda constante para definir el concepto de identidad. Para este autor, la filosofía planteó inicialmente, en forma generalizada, la crítica del sujeto autónomo situado en el centro de la metafísica occidental cartesiana. Luego, esta forma de entender la identidad fue cambiando hasta que el psicoanálisis y la sociología fueron cambiando las formas en que entendemos el sujeto. Los posmodernistas, por su parte, plantean un yo incesantemente performativo y la deconstrucción de todos los grandes conceptos, sometiéndolos a un proceso de “borradura” o “tachadura”. La identidad será uno de estos conceptos que se trabajará bajo esa visión. Para esto, será necesario resignificar la concepción de sujeto, pensándolo desde su posición descentrada con respecto al paradigma, y estando en constante contacto con los agenciamientos políticos que lo determinan. Esto lleva a Hall a hablar de *identificación*, en tanto intento de rearticular la relación

⁴³ Worton, op, cit. p. 81.

entre sujetos y prácticas discursivas. El uso de este término implica extraer significados tanto del repertorio discursivo como del psicoanalítico, sin limitarse a ninguno de ellos. Según Hall, la *identificación* es una construcción, un proceso nunca terminado: siempre en “proceso”. No está determinado en el sentido de que es móvil, no estático, se puede ganar o perder, es contingente; así, la identificación es un proceso de sutura, una sobredeterminación y no una subsunción.

El concepto de identidad deja de ser, pues, esencialista para volverse estratégico y posicional. Para Freud se funda en la fantasía, la proyección y la idealización; está ligada de cerca al Otro. Hall nos dirá que “el concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fracturadas y fragmentadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. (...) están en constante proceso de cambio y transformación”. La identidad tiene que ver con las cuestiones referidas al uso de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir del sujeto, más no de su ser. Es una proyección al futuro en la que influye el pasado pero que no está sujeta a él. Es decir, que las identidades se constituyen dentro del plano de la representación (nos representamos y nos representan), y no fuera de ella; lo que implica que esta construcción está cargada de un tipo de “narración” que tiene ciertos tintes si no fantásticos, al menos “fantasmagóricos”. Es quizás por esto que los personajes de Beckett se ven arrojados a contarse historias, a buscarse un pasado, una narración en la que puedan asirse y construir una identidad. Las identidades se forman a través de la diferencia, no al margen de ella; esto quiere decir que el Otro constantemente desestabiliza nuestra identidad. No somos constantes, como Krapp no somos “uno” solo; como Winnie y los personajes de *Play*, nos vemos obligados a narrarnos constantemente.

Frente a la posición cartesiana, tan importante en el pensamiento moderno, de que hay una supremacía de las matemáticas y una identificación entre razón y cálculo, Beckett nos propone un uso meramente lúdico de las matemáticas, que tiene que ver más con los delirios de la razón. Desde *Murphy* hasta sus últimas obras, pasando por *Watt*, *Como es* y *Happy Days*, los juegos matemáticos se convierten en constantes, desde el control escrupuloso de los cambios, posibilidades y gestos, hasta la presencia activa de paradojas matemáticas tanto en la construcción de sus obras como en boca de sus personajes. *Murphy* nos muestra la posibilidad de comer cinco galletas de ciento veinte maneras diferentes; *Watt* hace toda clase de conjeturas alrededor de cosas como cuántos perros famélicos son necesarios para absorber un tazón de alimento. Este tipo de situaciones son comunes a todas las obras de Beckett y se reducen a una forma de distracción, de despilfarrarse a sí mismo ante ese tirano inmortal al que el hombre está subyugado, el tiempo. La obra del autor se construye a partir de una serie de especulaciones, que se presentan de manera entrópica.

Las obras de Beckett están atravesadas por decenas de acontecimientos minúsculos que las traspasan y las sacuden, y que también nos sacuden a nosotros como espectadores porque quedamos con la sensación de no saber nunca que va a pasar ni de tener certeza de porqué pasa. Las obras del autor se conforman de esta manera en una experiencia límite en el teatro.

2.2 La despalabra

Beckett dirá que “más y más mi propia lengua se me aparece como un velo que debe ser rasgado para llegar a las cosas (a la Nada) detrás de él”⁴⁴. Aunque esta cita se refiere al momento en que empezó a escribir en francés a pesar de ser anglófono, se

⁴⁴ Beckett, Samuel. *Disjecta*. London: John Calder. 1983. p. 171.

puede aplicar en términos generales al lenguaje como tal (incluso cuando decide volver a escribir en inglés, ya que el francés se le había vuelto “familiar”). Beckett llama a su manejo de la lengua y a su búsqueda, la “literatura de la despallabra (unword)”, un estado minimalista del lenguaje que es capaz de representar una actitud irónica hacia la palabra a través de las palabras, es decir; mostrar las aporías del lenguaje a través del lenguaje mismo. Este proceso metatextual y metalingüístico le permite al autor hacer que su obra sea también metateatral, ya que analiza la relación entre la palabra hablada y la representación escénica; también hace que la obra sea metareflexiva, en tanto que denota una problemática de época a partir de la construcción ontológica de sus personajes, que hacen uso constante de la palabra hablada para definirse, escapar, relacionarse, construirse y sobrevivir. Asimismo, como anota Laura Cerrato en su libro *La crítica genética*: “podríamos agregar que ese *unwording* o despallabramiento alude también a una acción nunca acabada, a un proceso inacabable”⁴⁵. En Beckett todo fluye pero nada avanza.

La despallabra que caracteriza la búsqueda del autor es una deconstrucción del lenguaje hasta el punto en que el develamiento nos lleva hacia la nada. Beckett no busca una desintegración de la palabra como simple proceso destructivo, sino que hace algo similar a lo que hace Joyce, pero desde el extremo opuesto: “la diferencia es que Joyce es un manipulador soberbio de su material –tal vez el mayor (...) El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy dueño de mi material. Cuanto más sabía Joyce, más podía. Tiende hacia la omnisciencia y la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, con la ignorancia.”⁴⁶ Beckett busca la pureza, o la purificación del lenguaje, sea en la Nada, o en el silencio; dirá que ser artista es fallar como nadie más se atreve a hacerlo⁴⁷. Pero no debemos cometer el error de pensar

⁴⁵Cerrato, Laura. *Genesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despallabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 12.

⁴⁶ Shenker, Israel. “An interview with Samuel Beckett”. En: *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. p.148.

⁴⁷ Beckett, Samuel. *Disjecta*. London: John Calder. 1983. p.145.

que la obra de Beckett se caracteriza simplemente por clamar su fracaso; se trata más bien de una escritura que trata el fracaso con un lenguaje que es impotente. Al igual que en las grandes obras de la literatura, en las obras del autor fondo y forma se unen, no es posible separarlos, el lenguaje de su obra es un lenguaje fracasado que nos habla del fracaso.

El mundo de Beckett carece de puntos de referencia estables; en sus obras se mimetizan frases de autores como Dante, Shakespeare, Milton, Descartes, y Schopenhauer; se entremezclan referencias bíblicas con canciones populares, conviven los ecos de lo dicho en el pasado por los mismos personajes u otros con la desarticulación del lenguaje con que hablan en su presente, el proceso de la despalabra hace que, como le dirá Beckett en sus conversaciones a Charles Juliet: “al final, ya no se sabe quién habla. Hay una total desaparición del sujeto”⁴⁸. Laura Cerrato nos dice a este respecto:

Un mundo a-referencial, que por eso mismo percibimos mal (*mal vu*), fragmentado por nuestra percepción y nuestro lenguaje. Esa cualidad de incompleto, amputado, es uno de los rasgos de la obra de Beckett y contribuye a esa fragmentación su uso de los *mass media*, desde el simple grabador en *Krapp* o *La última cinta* o el ojo de la cámara en *Film*, o las posibilidades de la TV y, sobre todo, de la radio, en esas extrañas piezas llamadas *Borradores para radio I y II*, *Palabras y música*, *Cascando*.⁴⁹

La palabra como despalabra es una constante pirueta hacia el silencio, hacia su origen, hacia su pureza. Hay una desmitificación del yo y de su unidad. En Beckett es central el problema de los límites del lenguaje: ¿qué puede y qué no puede el lenguaje? Muchas de sus obras tienen como gran efecto y búsqueda hacer que el

⁴⁸ Charles Juliet. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986. p.39.

⁴⁹ Cerrato, Laura. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 19.

espectador tenga conciencia de cuánto dependemos del lenguaje y de cómo sus codificaciones determinan la forma en que pensamos y vivimos

Para Michael Worton “A pesar de lo importantes y poderosas que puedan ser sus temáticas, lo que hace estas obras tan interesantes es la explotación de las posibilidades liberadoras de los textos a los que hacen referencia dentro y fuera de ellas mismas, a fin de exponer a la inestabilidad de toda estructura aparentemente sólida”⁵⁰. Las constantes alusiones hacia dentro y fuera de los textos no buscan dotar a la obra de un carácter elitista, no es del todo necesario saberlas para captar las obras, incluso muchas de ellas son clichés dentro del pensamiento moderno como el *cogito* cartesiano, las alusiones bíblicas y shakesperianas o el *Esse est percipi* de Berkeley. Somos empujados a reevaluar porqué estas afirmaciones se han convertido en parte esencial del pensamiento moderno. Se cita con frecuencia el hecho de que una de las primeras funciones de *Esperando a Godot* se haya realizado en California, en la prisión de San Quintín, y haya tenido una buena acogida por parte de los presos, quienes entendieron el carácter de espera y ansiedad de los personajes. La presencia de estas alusiones intertextuales en los textos, al contrario de lo que algunos críticos creen, no develan sentidos filosóficos ocultos, todo lo contrario, buscan hacer que las interpretaciones eruditas se despojen de prejuicios. Beckett muestra lo simbólico y lo denotativo como formas de comunicación inestables; las alusiones “cultas” son presentadas de manera paródica, son mal recordadas y distorsionadas en el espejo del absurdo. Las palabras tienen una multiplicidad llevada al límite, todo significa tanto que deja de significar. Podemos pensar el trabajo del autor como una red de símbolos y signos inestables que en su fragmentación envían constantemente al lector/espectador fuera del texto, para que busque sentidos por fuera del mismo. En muchos casos esta búsqueda es trivial, pero el juego referencial es parte del juego en el que quiere el autor que caigamos, para que tengamos conciencia de las codificaciones del mismo. Beckett usa el pasado en sus intertextos como parte de su

⁵⁰ Worton, op. cit. p. 76.

rompecabezas inconcluso, del que el lector se puede hacer una idea pero jamás una total certeza. Worton dirá que “Lo cierto es que su escritura es altamente intertextual y que Beckett se refiere constante no sólo a las ideas sino la forma en que estas ideas se han formulado”⁵¹.

Ligado a la teoría de la despalabra encontramos la estructura teatral: en obras como *Happy Days*, y *Esperando a Godot* nos encontramos con una estructura de dos actos, obras como *Krapp's Last Tape* y *Final de partida* son obras de un solo acto, *Play* es una obra de un solo acto que se repite hasta el infinito. El número de actos está íntimamente ligado al efecto que el autor busca con la obra, no es gratuito. En el caso de la estructura en dos actos (o para el caso de *Play*), es suficiente para dar la impresión de eternidad; en matemáticas, el paso del 0 al 1 es un esfuerzo inmenso y el paso del 1 al 2 ya indica un proceso continuo y nunca acabado. Es por esto que en sus obras de dos actos, los eventos se suceden como ecos, se pierde la noción del tiempo y la memoria se desvanece. El segundo acto funciona como un tiempo perpetuo, que al final pareciera no transcurrir sino que los personajes deben buscar formas de “pasarlo”. El tiempo se convierte en un ente tirano, estático y constante, que nos lleva al aburrimiento de igual manera que nos acosa con la amenaza (¿o quizás esperanza?) de la muerte y la vejez. El tiempo se vuelve circular, o funciona en modo de espiral decadente, parece no transcurrir, o volver a un estado deteriorado a como comenzó. Los personajes usualmente se ven en la necesidad de pasar el tiempo por medio de repeticiones de juegos, palabras o situaciones; estas acciones pueden ser entendidas como una especie de *Fort/Da* freudiano⁵², en el que se busca por medio del juego de la repetición de ausencias y presencias, controlar la ansiedad ante un hecho. Por

⁵¹ Worton, op. cit. p.81

⁵² El *Fort/Da* se establece en el libro de Sigmund Freud: *Beyond the Pleasure Principle*. Freud establece este término al observar cómo su nieto de 18 meses arrojaba al otro extremo de la habitación todo lo que caía en sus manos. Al lanzar esos pequeños objetos decía "Fort" (se fue), en otras ocasiones mandaba a lo lejos un carretel atado a una cuerda y después tiraba hacia sí diciendo "Da" (aquí está). Mediante este juego el niño inventaba el símbolo relacionado a la ausencia de su madre; reemplazaba el objeto real por el significante.

medio de este juego los personajes luchan por encontrar algún tipo de estabilidad en un mundo estancado, que gira en círculos.

Los silencios y las interrupciones en este proceso de la despalabra son también claves en estas obras del autor. Permiten mostrar silencios inadecuados, en donde el personaje no es capaz de encontrar las palabras que necesita; silencios de represión en donde sienten que están rompiendo un tabú o alguien los está interpellando de manera agresiva; o los silencios de anticipación en donde se espera la respuesta a algo que podría dar sentido a sus existencias. Estos espacios en blanco hacen parte de la visión musical de las obras en Beckett, al tiempo que forman en el espectador momentos de tensión en los que se ve en la necesidad de reflexionar la obra y el lenguaje, el silencio acerca la obra a la nada.

Los elementos que se mencionaron del teatro del absurdo, la teoría de la despalabra, el silencio, la referencialidad de las obras, sus estructura y problemáticas nos abre las puertas para acercarnos a las tres obras objetivo de este trabajo, para de esta manera ver la relación existente entre el contexto histórico del que se habló en el primer capítulo y los conceptos vistos durante la primera parte de éste.

2.3 Krapp's Last Tape

Los estudios de la cronología de la obra de Beckett establecen con claridad la relación existente entre la trilogía de novelas: *Murphy*, *Molloy* y el *Innombrable*; se han preocupado de igual manera por estudiar el trío de obras de teatro *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *Como es* de manera exhaustiva y estableciendo la relación entre ellas. Las obras de las décadas de los setentas y ochentas forman asimismo

grupos bien definidos. Quedan por fuera de esta organización muchas obras que se agrupan más por el medio en que son expuestas, ya sea radio o televisión; o simplemente son estudiadas por aparte. Hacia finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta hay una serie de obras que vale la pena agrupar, tanto por el recurso del autor de volver al inglés como lengua de escritura, como por sus características formales y de contenido. Estas obras son: *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961) y *Play* (1963).

Aunque en la mayoría de las obras del autor el monólogo juega una parte importante, una de las principales razones para agrupar estas tres obras en un análisis es que el monólogo es parte esencial y constitutiva de las mismas. A pesar de que las características de los monólogos en cada una de las obras son distintas y que ninguna de las tres está totalmente compuesta de una sola voz, el tratamiento de las voces como conciencias aisladas nos da pie para decir que las tres son obras principalmente monológicas. Paradójicamente, en las obras del autor el monólogo tiende a ser múltiple: en *Final de partida*, Hamn ofrece un modelo para este proceso: “balbuceo, balbuceo, palabras, como el niño solitario que se convierte a sí mismo en muchos niños: uno, dos, tres, que están juntos y susurran unidos en la oscuridad”. Krapp encierra muchas voces en la máquina; Winnie alterna entre tres tipos de habla a las que se suman las acotaciones de su marido; *Play* entrelaza tres voces distintas que hablan de un mismo hecho, pero cada una se habla sólo a sí misma. El monólogo en estas tres obras se erige como una crítica de la posición según la cual el ser es unitario y esencial. Para Paul Lawley⁵³, este manejo del monólogo en Beckett, contrario a lo que podría esperarse, no define ciertos rasgos del individuo y los expone de manera que lo constituyan como un sujeto coherente y consistente; lo que hace el monólogo en Beckett es desestabilizar y dispersar la identidad del que habla.

⁵³ Lawley, Paul. “Stages of identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*” en *Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 99.

Cada una de estas tres obras tiene elementos característicos que la diferencian de las otras y le dan una posición específica en el corpus del autor. *Krapp's Last Tape* será la primera obra teatral en donde el problema del cómo nos representamos y nos representan a partir del lenguaje se volverá central. Asimismo, es una obra que difiere de otras obras del autor en tanto su escenificación, que es menos extrema en contraposición al cúmulo de arena que atrapa a Winnie, o las Urnas de *Play*, o los botes de basura en *Final de partida*. Al igual que en *Esperando a Godot* la escenificación de la obra no parte del absurdo, sino que nos es familiar, el “locus” en principio no nos ofrece resistencia.

Sabemos que Krapp, cuyo nombre nos ofrece un divertido juego de palabras con la noción inglesa de *crap*, relacionada a los excrementos, o a decir estupideces, que se relaciona con la basura, con algo decadente, tiene la manía de grabar su visión de mundo el día de sus cumpleaños, “una terrible ocasión” dice la voz de Krapp en la cinta que grabó a sus treinta y nueve años. El ritual de Krapp consiste tanto en grabarse este día como en escuchar las grabaciones de sus años anteriores, escogiendo los elementos que más le interesan. Pero este proceso no es neutral: “cierro mis ojos e intento imaginar” dice Krapp a los treinta y nueve años. Paul Lawley dirá al respecto que “Memoria e imaginación se difuminan en las cintas, que anualmente graban una vida, ni siquiera el “grano” de una vida, sino la *imaginación* de esa grano”⁵⁴. A pesar de la permanencia del recuerdo “tal cual” se pronunció en la cinta, el proceso de grabar y de escuchar implica un proceso de construcción en los que median tanto la memoria, la evocación y el deseo en el presente de reconfigurar ese recuerdo.

A mediados de los años 50, Beckett oye por la radio la voz de gran actor irlandés Patrick Magee, y escribe para él «*The Magee Monologue*» que terminará llamándose *Krapp's Last Tape* (1958), o como se ha traducido al español, *La última cinta*. Esta

⁵⁴ Lawley, Op, cit. p. 90.

obra plantea, a través del dispositivo técnico utilizado, que funciona como *médium* y espejo para la voz del mismo Krapp en las diferentes etapas de su vida, la posibilidad de enfrentar el futuro, el presente y el pasado. Se trata de un futuro que es inmediatamente anterior al presente del viejo Krapp, pero que en la simultaneidad de tiempos que se relacionan en las grabaciones se entiende como futuro. En la confluencia de voces en estos tiempos, y en el proceso de selección e interpretación del viejo Krapp, se establece una reflexión crítica que ataca la concepción de una identidad estática, y que nos muestra como resultado a un hombre incapaz de reconocerse más allá del filtro de la memoria, y de compartir ciertos apetitos como los bananos.

En su vejez, Krapp no sólo vuelve a escuchar las grabaciones, sino que establece un enfrentamiento entre lo que habla la voz de la grabadora y la memoria del personaje en escena, quien incluso olvida si eso le sucedió a él realmente. Krapp también escucha grabaciones de etapas intermedias donde se detectan discrepancias con un pasado aún más lejano, a la vez que establece nuevas discrepancias con el futuro. Podemos decir que Krapp se construye constantemente y construye su identidad no a partir de su propia memoria sino de la memoria en la cinta, interpretándola y sorprendiéndose de no reconocerse en ella. *Krapp's Last Tape* encierra una gran reflexión en la que las interrupciones, las distancias entre los recuerdos y la cinta, y entre sus diferentes posturas mostrarán la inestabilidad de la identidad del hombre moderno fragmentado. La lectura de la obra nos lleva a la constante pregunta de si somos los mismos que éramos en el pasado, o si este proceso (el cómo nos identificamos ahora) no corresponde a la construcción que hemos hecho a partir de la “memoria voluntaria”, es decir si no hemos construido nuestra identidad. Beckett nos dice que no somos esencialmente estables y que ni siquiera somos esencia.

El personaje que vemos en escena es un hombre, viejo, roído, aburrido y frustrado, con una extraña fijación por los bananos. A los treinta y nueve años, Krapp se autoproclama “en perfectas condiciones”⁵⁵ e intelectualmente en la “cima de la ola – o cercano”⁵⁶. Los dos Krapps comparten la pasión por la bebida y los bananos y los dos ríen ante las aspiraciones de un Krapp más joven. Comparten elementos, pero estos elementos parecen ser simplemente superficiales; a medida que transcurre la obra sentimos cada vez más que escuchamos a una persona totalmente distinta a la que se encuentra en escena. La situación en la obra es cómica y trágica, la identidad del ser emerge en su fractura, en la contraposición de los diferentes Krapp.

Si lo peor es el nacimiento, el futuro es visto como un regreso, un des-vivir lo vivido. Es recurrente en la crítica la mención del episodio en la vida del autor en que escucha una conferencia de Jung en la cual éste afirma, en relación con un caso clínico del que estuvo a cargo, que la razón del mismo es que la paciente “nunca había nacido”. Al parecer, esta conferencia tuvo un gran efecto sobre las formas en que Beckett concibe al hombre y la vejez.

A los sesenta y nueve años, Krapp escucha al Krapp de treinta y nueve, y éste, a su vez, se escucha a los veintinueve. Todo el tiempo se nos hace evidente el papel de la cinta como elemento mediador para la memoria. Lo que hace que un personaje con rasgos amnésicos como el viejo Krapp se vea enfrentado a un yo que deja de ser un sí mismo. Krapp no es capaz de reconocerse en el espejo de su propia voz, su identidad está fragmentada, rota.

⁵⁵ *sound as a bell*

⁵⁶ *crest of the wave – or thereabouts*

El móvil principal de la obra es la cinta que graba y contiene. Detengámonos, entonces, sobre lo que implica el uso de esta herramienta en la obra: las características del dispositivo mecánico como elemento de almacenamiento y como forma de permanencia en el tiempo hacen de la grabación una hecho performativo y permanente al tiempo, se graba el presente y al mismo tiempo se graba el “futuro”. El hombre solo es idéntico a sí mismo en el momento presente. Por eso no reconoce su pasado y se equivoca con respecto a su futuro. En esta obra el problema de la identidad fragmentada y como construcción es llevada a un extremo en el que la memoria se disipa de tal manera y las cosas pierden su sentido con tal potencia que las “epifanías del pasado se vuelven ajenas”⁵⁷.

Para el viejo Krapp la posibilidad de felicidad en el pasado se vuelve ajena a su ser en el presente; recuperar el pasado es algo necesario para configurar el futuro (el yo pasado se vuelve un Otro que nos representa) pero asimismo se vuelve algo lejano, indeseable: “No querría esos años de vuelta. No si implican otra vez el fuego dentro de uno. No, no los querría de vuelta”⁵⁸. La escisión entre el Krapp del pasado y del presente hace indeseable volver a ese estado porque ya no le pertenece.

La obra es una sucesión de interrupciones, en las que el silencio y el habla se ven interrumpidos todo el tiempo. El ritmo mismo de la obra en general está marcado por pausas y movimientos de aceleramiento en donde el sonido característico de la grabadora, al estar avanzando o retrocediendo, marca las pautas del deseo de Krapp de construirse. Krapp se interrumpe a sí mismo o a la voz en la grabadora constantemente, busca una bebida o un banano en la mitad de una grabación, inundando por momentos el escenario de silencio. Para obtener la información que desea, Krapp, como anota Lawley, funciona como un editor, su proceso de repetición

⁵⁷ Peirano, Gloria. “Beckett o el silencio de la memoria”. En: *Beckettiana* 5, 1996. p. 65

⁵⁸ Beckett, Samuel. *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*. New York: Grove Press, 1960. p. 28

y selección funciona como un proceso “voluntario” de edición con fines de obtener un resultado último, su identidad. En la grabación Krapp (re)imagina su pasado; en el escenario Krapp edita esta información para su presente. En la puesta en escena Beckett hizo mucho énfasis en que las características sonoras de la grabadora se hicieran claras, así como su tamaño y peso, para que tomara fuerza como co-protagonista de la obra.

Ya que hemos hablado sobre las implicaciones generales de la obra, detengámonos sobre los elementos específicos: Krapp escucha principalmente tres cintas que en escena poseen los títulos de: “Madre descansando por fin”, “Equinoccio memorable” y “Adios al amor”. Dos de estas narraciones tienen que ver con la separación pero todas están atravesadas por la posibilidad de reunificación.

La primera cinta trata sobre la experiencia de Krapp ante la muerte de su madre, y gira alrededor de la exclusión. Él se sienta afuera, desde donde puede ver la ventana del cuarto de su madre. Su muerte se ve representada en la caída de una persiana. Luego, el joven Krapp le da una bola de goma a un pequeño perro blanco. Este episodio es visto como una forma de renuncia:

Instantes. (Pausa.) Sus instantes, mis instantes. (Pausa.) Los instantes del perro. (Pausa.) Finalmente se la di y la cogió con la boca, suavemente, suavemente. Una pelotita de goma, vieja, negra, maciza, dura. (Pausa.) La sentiré en mi mano hasta el día de mi muerte. (Pausa.) Podía haberla guardado. (Pausa.) Pero se la di al perro.⁵⁹

⁵⁹ Beckett, op. cit. P. 20

Para el mismo Beckett, como anotará en su cuaderno de dirección para esta obra, este evento será un gesto de mezcla de contrarios: la bola negra se le da al perro blanco. La enfermera, una “joven belleza morena, toda blanca y almidón”⁶⁰, no lo deja entrar y empuja a un niño recién nacido en “un gran coche de niño con capota negra, fúnebre a más no poder”⁶¹, se combinan los opuestos. Krapp se constituye a partir de la tensión entre opuestos, la obra en general está configurada por mezclas de claroscuros, en donde el claroscuro del escenario (una luz blanca cae sobre una pequeña mesa, el resto del escenario se mantiene en oscuridad) contrasta con la mezcla entre negro y blanco de la ropa del viejo Krapp “Pantalones estrechos, demasiado cortos, de un negro descolorido por la orina. Chaleco negro muy deslucido (...) Camisa blanca, mugrienta, desabrochada, sin cuello. Extraño par de botas, de un blanco sucio, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas”⁶², su voz contrasta con aquella de su juventud, y ésta con la de años más tarde. Su vida se constituye en la tensión entre opuestos, entre la exclusión y la posibilidad de reunificación, la muerte de su madre alegorizada en la caída de la persiana es una puerta que se cierra.

El segundo episodio es una evocación de una memorable noche de marzo en la que en un embarcadero, el joven Krapp “... jamás lo olvidaré, en que todo se me aclaró. Al fin, la revelación”⁶³. Ante este momento “iluminador” y con visos épicos, el viejo Krapp adelanta la cinta con impaciencia, pero en los fragmentos que logramos oír desfilan imágenes sobre la luz y la oscuridad y lo que representan en el equinoccio, en un discurso de tintes románticos. Pero esta visión no es más que absurda para el viejo Krapp y lo impaciente, ya no queda nada de él que quiera ese lenguaje.

⁶⁰ Beckett, op. cit. p. 19

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid. p. 9

⁶³ Ibid. p. 20

Más adelante Krapp se detiene ante el suceso en donde se despide de su amor. Al principio, pone el episodio una vez, lo detiene para registrar el año de grabación e inmediatamente vuelve a él de manera casi convulsiva. En este episodio el joven Krapp y su amada deciden que ya no tiene sentido seguir adelante con su relación. Pero la voz que escuchamos en contraste con la anterior grabación es calmada. Un tanto más adelante Krapp le pide a ella el favor de que lo mire, de que le abra los ojos y lo “deje entrar”. Recordamos inmediatamente unas palabras dichas por el viejo Krapp con anterioridad al respecto de la enfermera que vio morir a su madre “y qué ojos tenía (...) como Crisolita!”⁶⁴, también se hace una referencia corta a una vieja novia de ojos hermosos, llamada Bianca, en la calle Kedar. En italiano, *bianca* significa blanca y en hebreo, *kedar* significa negro u oscuro. Los ojos de la amada en el momento en que Krapp le pide que los abra se hallan bajo la sombra, la enfermera está en el umbral de la muerte y la vida, la amada entre la unión amorosa y la separación. La vida de Krapp se halla en la tensión entre contrarios, que es representada en los ojos; para Beckett el ojo es “el órgano de interrupción entre la luz y la oscuridad”⁶⁵.

La ironía del viejo Krapp es que vive su vida a partir del recuerdo; en el momento que escuchamos esta sección en la cinta, vemos al viejo Krapp haciendo una especie de parodia con el aparato tecnológico. “Lie down across her” se dice a sí mismo Krapp mientras rehace el episodio, poniendo sus manos sobre la máquina y recostándose sobre ella. Para el viejo Krapp, la única alegría es el recuerdo, que ya no está en su cabeza sino en la máquina que en este punto toma tintes materno-eróticos.

El Krapp viejo se ríe de las cosas del Krapp joven, pero hay un punto en que pareciera que el Krapp joven se burla del viejo. El viejo Krapp vive en sus sueños

⁶⁴ Beckett, op. cit. 19.

⁶⁵ Cluchey Rick y Haerder, Michael. “*Krapp’s Last Tape: Production report*”. En: *Theatre Workbook*. Londres: Brutus. 1980. p. 130.

atrapados en la cinta, el joven Krapp dice “Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna posibilidad de ser feliz. Pero ya no querría tenerla otra vez”⁶⁶. El Krapp de los treinta y nueve años deja la posibilidad de la felicidad por ese fuego interior; el Krapp de los veintinueve cree encontrar una verdad iluminadora; el Krapp viejo se halla roto, viejo, extraño a sí mismo, llegando a buscar sus propias palabras en el diccionario. Al momento de grabar sus palabras en su cumpleaños sesenta y nueve lo único que tiene por decir es “Nada que decir, ni un chirrido”⁶⁷.

La gran ironía de la obra radica en que ninguno de los momentos de renuncia fue verdaderamente “vital y esencial”; en los cuadernos de trabajo para el montaje de su obra Beckett nos dice que sin importar qué decisión hubiera tomado, Krapp habría fracasado. La primera cinta que oímos es un momento en el que tanto el Krapp viejo como el joven aceptan que es un momento de cambio la segunda cinta es rechazada por el viejo Krapp y la última parece que se burlara del viejo Krapp. La cinta como mediadora asegura la conciencia de que el proceso que hace el protagonista es “moldear” sus recuerdos a modo de ficciones. El pasado de Krapp compuesto en la máquina es un pasado más literal que cualquiera, se compone exclusivamente de palabras, que no son atravesadas en primera instancia por el filtro de la memoria, son simplemente palabras: sonido y nada más. La voz de Krapp en la cinta es el registro de diferentes pasados, pero sólo existe en el presente, en el acto de reproducción de la cinta. Krapp observa esta convergencia de tiempos frente a su memoria y se horroriza al ver que la máquina es su identidad, pero la máquina también se encuentra sometida al tiempo y a los espirales eternos de las obras de Beckett. Krapp rebobina la cinta y todo vuelve a comenzar, idéntico, no hay fin en verdad, sólo lo habría si las cintas contuvieran únicamente el silencio.

⁶⁶ Beckett, Beckett, op. cit. p. 28

⁶⁷ *Ibíd.* p.10.

Con *Krapp's Last Tape*, Beckett nos sitúa en una obra en donde la memoria no salva, no hay catarsis. Krapp se ve limitado a ver cómo su propia voz se establece como la potencia del Otro, su Yo se ve perdido en una multiplicidad irreductible a cualquier tipo de unidad.

En su ensayo sobre Proust, Beckett usa el término de “memoria voluntaria” para hablar del proceso de “traer el pasado al presente” mentalmente, remodelándolo para reflejar nuestra actual identidad, y así alimentar la idea de continuidad; revivir el pasado desde la perspectiva del ser presente busca la ilusión de que somos el mismo y en esencia inmutables.

El Yo cartesiano estable es para Beckett una quimera. El *Cogito ergo sum* se desdibuja, el *cogito* es inestable, siempre cambiante, se pliega todo el tiempo. En *Krapp's Last Tape* convergen muchas de las formas en que Beckett entiende al individuo y su identidad. Nos muestra la ruptura del sujeto, su escisión: vemos cómo el ser es un producto del lenguaje, cómo en la ruptura de éste y en su acto fracasado se desintegra el hombre. Asimismo, vemos cómo se evidencia la multiplicidad del Yo y la incapacidad de pensar la identidad como algo esencial y estable. La necesidad desesperada de encontrarse en el habla es síntoma de una sociedad que se encuentra desarticulada y perdida ante aquello que antes la unía; la muerte de los grandes relatos en la posguerra genera las problemáticas que vemos en esta grandiosa obra.

2.4 Happy Days

*Quisiera no saber lo que dijese ¡nada decir, hablar, hablar tan solo; —con palabras vacías de sentido
— vaciar el alma —¿Qué importa el sentido de las cosas si su música oyes, y entre los labios — os
brotan las palabras como flores —limpias de fruto?*

Miguel de Unamuno.

Nos encontramos en el centro del escenario a Winnie, cubierta hasta el pecho por un cúmulo de tierra. Para ella, al igual que Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, el tiempo se ha hecho algo extraño, de cuyo paso no se tiene plena conciencia y que parece haberse estancado y girar en círculos; Vladimir y Estragón esperan la noche, Winnie se encuentra en un día eterno, sólo el sonido de la campana le puede decir la hora de acostarse y despertarse. Este estado del tiempo se asocia a un tipo de infierno “este sol infernal...”, “esta llama de luz infernal”, un estado que se encuentra en la muerte y el final del tiempo.

Tanto *Krapp’s Last Tape* como *Happy Days* tienen dentro de sus temas principales la continua construcción del individuo al enfrentarse a un tipo de amenaza. En *Krapp’s Last Tape*, la amenaza es el tiempo, mientras que en *Happy Days*, se conjugan el tiempo y la incapacidad de movimiento. Sin embargo, la característica principal de Winnie es su resignada felicidad: todo lo que le sucede ella lo interpreta a modo de un suceso maravilloso y por el cual sus días son “felices”. A pesar de estar enterrada, de estarse marchitando poco a poco, del aburrimiento y del desdén de su esposo Willie, Winnie encuentra la forma de convencerse de que todo está bien.

Con *Happy Days* Beckett regresa a la estructura de dos actos en sus obras, estableciendo un ritmo más pausado y devolviéndole al tiempo un papel más visible. En términos teatrales, Beckett sobresale por haber limpiado el escenario de elementos superfluos y haber logrado un lenguaje escénico de una potencia poética sorprendente. En la obra tanto el lenguaje de Winnie como sus movimientos cinéticos establecen un juego de armonía que comenzará a establecer la relación musical en las obras posteriores del autor, como veremos en *Play*. Los espacios dramáticos en Beckett son totalmente abiertos e indefinidos como en *Happy Days* o en *Esperando a Godot* o bien habitaciones claustrofóbicas como en *Krapp's Last Tape*. De la luz crepuscular de *Esperando a Godot*, pasamos al gris de *Final de partida*, al blanco y negro de *Krapp's Last Tape*, y a la luz radiante de *Happy Days*. La iluminación es crítica en Beckett y establece un estado de ánimo a la vez que un entorno específico para los personajes. La necesidad de entablar un diálogo ya sea con Otro o nosotros mismos continúa en esta obra; la diferencia que iniciaría *Happy Days* radica en que Winnie es la primera protagonista femenina del teatro de Beckett y la única que vive en un mundo de color. De igual manera, el escenario de esta obra es mucho más “irreal” o extraño; nos presenta una mayor resistencia que el de *Krapp's*, al enfrentarnos desde el principio con el extrañamiento y el absurdo.

Antes de comenzar el análisis de la obra es bueno remitirse a los textos anteriores y a las notas de dirección del autor. En los primeros manuscritos de la obra hay muchos detalles “realistas”, explicaciones y conexiones, que posteriormente irán desapareciendo. Este proceso de generación de ausencias es sucedido por un reordenamiento cronológico y de causalidades que es en una gran medida influenciado por las armonías musicales.⁶⁸ Asimismo, al encontrarnos frente al texto

⁶⁸ El prólogo de Antonia Rodríguez Gago trae una extensa bibliografía sobre los primeros manuscritos que puede ser de interés para un posterior trabajo de investigación sobre el proceso de creación de Samuel Beckett.

debemos prestar gran atención a los comentarios de dirección de Beckett, ya que todos los gestos y movimientos de Winnie son precisamente anotados y controlados, elementos tales como que Winnie “sonríe treinta veces, tiene cinco expresiones felices y ocho tristes”. Estos movimientos, relacionados con las frecuentes interrupciones de la palabra y la acción, establecen un juego de transiciones (muy relacionadas con la música) en el que la experiencia temporal de Winnie se constituye de pasos temporales entre un pasado olvidado, un presente estático y un futuro inconcebible.

Winnie no es una persona con tendencias estoicas o metafísicas; su actitud y vestimenta (las de una mujer “normal” de estrato medio estadounidense) nos hacen pensar que es alguien más cercano a las masas, deseosa de apearse a cualquier verdad, de cualquier “almohada de viejas palabras” para su cabeza, si esto le ayuda a mantenerse alegre. Winnie creará lo necesario para mantenerse feliz, que el infierno es el cielo, o que el negro es blanco. Su monólogo comienza con la frase “otro celestial día”, para luego entregarse a labores cotidianas como rezar, limpiarse los dientes, limarse las uñas o mirarse al espejo. Alternando con estas labores cotidianas, Winnie habla constantemente, contándose historias y recordando eventos, su habla está impregnada de fragmentos de himnos, plegarias, filosofías y poesías.

En *Happy Days*, el cúmulo donde se halla Winnie es el cúmulo del tiempo, como el cúmulo de paja de la paradoja de Zenón: aquella en donde si tomamos un cúmulo de paja, tomamos la mitad de esta y la echamos a un lado, y a este nuevo cúmulo le echamos encima la mitad de la paja del primero y repetimos el proceso indefinidamente. Según Zenón, en un universo infinito, el cúmulo será completado; en un universo finito, no lo será, ya que entre más se acerca a terminar más pequeñas se hacen las cantidades a pasar.

Nunca sabemos por qué Winnie está allí atorada, casi sepultada en lo que parece ser un “horno de luz infernal” como lo llama la protagonista en algún momento. El intenso calor y el estrepitoso sonido del timbre son los mayores males que aquejan a Winnie en su mundo vacío y estéril. A pesar de que algunos críticos han señalado las relaciones entre el infierno de la protagonista y escenas dantescas o miltonianas, y a pesar de que Winnie hace alusiones específicas a los dos textos, el infierno al que hace alusión no está directamente relacionado con ellos más allá de las referencias mal recordadas que pronuncia para llenar el silencio. No nos encontramos ante ningún tipo de juicio o castigo; simplemente vemos al hombre enfrentado a la esterilidad del mundo y del tiempo que lo aprisiona.

En *Happy Days*, el personaje inmovilizado pone todos sus esfuerzos de expresividad en las palabras que salen de su boca y en la gestualidad de las mismas. Como recurso teatral, el entierro de Winnie hace que nuestra atención se centre en su lenguaje fragmentado en donde cohabitan distintos registros lingüísticos.

El optimismo de Winnie funciona como un juego de varios sentidos. Por un lado, el personaje se ve como un loco, alguien que escapa a su realidad, cumpliendo un doble papel trágico y cómico. Por otro lado, su optimismo se convierte en una amarga reflexión sobre la condición humana, ciega ante su situación, escapando desesperadamente del absurdo de su vida. Por último, esa misma búsqueda de la felicidad no deja de tener algo de noble, a pesar de todo se podría decir que al final de cuentas ella sí vive días felices. Esta aporía que caracteriza la obra la imbuye de ese carácter trágico-cómico que tanto impacta en las obras del autor.

Winnie es una mujer que actúa incesantemente sobre todo aquello que encuentra a su alcance. Sin embargo, su campo de acción es muy limitado. Enterrada hasta la cintura, su radio abarca sólo unos cuantos metros de tierra calcinada. Dentro de este reducido espacio se encuentran su marido y su bolso, los dos principales objetos de su actividad. Todo lo que rodea a Winnie le ofrece resistencia. A medida que pasa el tiempo, esta resistencia de las cosas a la acción de Winnie aumenta y su campo de acción disminuye. Pero ella, en esta situación tan precaria y cada vez más hostil, tiene todo su empeño puesto en la afirmación de su felicidad. Agradece y se alegra de los pequeños sucesos que le acontecen, que casi siempre van inmediatamente seguidos de súbitos arranques de tristeza que rápidamente aleja de su mente, recurriendo a uno de los estribillos de la obra que es la mención de “otro día feliz” o la alusión a los viejos tiempos, encerrados en las citas de grandes poetas que su ella recuerda mal y cada vez de manera más fragmentaria. En el segundo capítulo de la obra, cuando Winnie ya se halla enterrada hasta el cuello y no posee movimiento más allá de sus ojos, ella sigue buscando formas de aferrarse a la felicidad que busca gracias a sus sentidos, principalmente la vista “También está ahí mi bolso, puedo verlo... tan útil como siempre” , y el oído, “Sí, cuando hay sonidos, esos sí que son días felices”. Desgracia y felicidad tienen en Winnie el mismo origen; por ello dice “Ni mejor ni peor, ningún otro cambio... Todo se repite; eso es lo maravilloso”⁶⁹.

Los personajes de Beckett, como Sísifo, repiten continuamente acciones insignificantes que no los llevan a ninguna parte. Winnie es una víctima, incapaz de convencer al espectador y a veces a sí misma de que sus días son felices y recurre a todo lo posible para mantenerse feliz en su estado, para esto recurre a contarse a sí misma historias; a su bolso, en donde conserva elementos con qué distraerse y ejercitar su mente; a sus recuerdos, a su sexualidad y a su indiferencia

⁶⁹ Beckett, Samuel. *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 1989. p.141.

Será este último el elemento más fuerte para la supervivencia de Winnie, así como su mayor lucha. El monólogo de este personaje está lleno de pequeñas negativas, similar al de la novela *Watt*, pero estas negativas van dirigidas hacia la vida práctica y no poseen la función simbólica que tienen en la novela o en las negaciones de *Final de partida*. Los días de Winnie están vacíos, pero ella hace todo lo posible para llenarlos de algo, así sea hablar de esta nada.

Oh, sí, tan poco que decir, tan poco que hacer y, algunos días, 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.⁷⁰

Para Estragón el sueño era intolerable, porque dormir es perder la identidad, dejar de existir. Pero a Winnie no le importa, ni a Willie, quien se halla a su lado, fuera del cúmulo, sin aparentes deseos de moverse. En él hay una total indiferencia hacia si se está vivo o muerto, por eso sólo duerme. Pero para Winnie la existencia de Willie es necesaria, así éste le dé la espalda, prefiera anuncios pornográficos a la sexualidad de Winnie y le hable sólo en monosílabos. El ser de Winnie son las palabras, las palabras presuponen comunicación y por lo tanto se espera que alguien las escuche; Winnie, al igual que Molloy, habla todo el tiempo. Para que Winnie pueda saber su existencia, Willie debe estar allí para escuchar: “Ergo you are there. Oh no doubt you are dead, like the others, no doubt you have died, or gone away and left me, like the others, it doesn’t matter, you are here.”

Se hace clara la necesidad del otro, como espectador y como referencia a algo externo que nos defina en tanto no-yo; en Beckett se hace presente la frase de Sartre: “El infierno son los otros” ya que no hacemos nuestras propias palabras, las aprendemos

⁷⁰ Beckett, op, cit. p. 185.

de otros. Nuestra memoria, y nuestro hábito se ven atravesados por estas palabras y la presencia de ese otro que nos determina. Esto determina la necesidad que Winnie tiene de Willie. Es un común denominador en los personajes de Beckett que detesten y teman al otro, pero aún así no puedan seguir sin ese otro; lo necesitan, ya que sin él como testigo no pueden asegurar su propia existencia. “Saber que en teoría me oyes aunque de hecho no lo hagas es todo lo que pido”, le dice Winnie a Willie; realmente a ella no le interesa la comunicación real, sólo quiere saber que es escuchada, que existe. Winnie se sumerge en el hábito, en el pacto con su entorno, para escapar de su propia realidad.

Hábito es un compromiso efectuado entre el individuo y su medio ambiente. (...) Es el término genérico para un sinnúmero de los tratados celebrados entre la infinidad de temas que constituyen las personas y sus objetos correlativos. Los períodos de transición que separan las adaptaciones consecutivas (...) representan las zonas peligrosas en la vida del individuo, peligrosas, dolorosas, misteriosas y fértiles, cuando un momento en que el aburrimiento de la vida se sustituye por el sufrimiento del ser.⁷¹

El mundo es una proyección de nuestra conciencia mediada por el pacto que efectuamos con el mundo, este pacto debe estar en continua renovación. El mundo es recreado todos los días, por los diferentes pactos que hacemos con el mundo exterior. Hábito, de esta manera, es entonces el término genérico para las incontables relaciones que constituyen los sujetos y sus correlativos. En las obras del autor, este pacto se da en lo confinado, en la ausencia; se da en un espacio cerrado y oscuro, y por seres lisiados física y socialmente.

Como este pacto se genera en estos espacios, la vida de los personajes se constituye en ilusiones proyectadas al vacío. El sentido que le otorgan al mundo es ilusorio;

⁷¹ Beckett, Samuel. “Proust” en: *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Londres: Calder, 1965, p. 18-19.

Beckett nos dice que en el mundo contemporáneo, en el mundo donde los relatos emancipatorios han fracasado, todas las formas de verdad no son más que construcciones mediadas por el hábito. No hay muerte; ésta es remplazada por una agonía, un ir muriendo. La idea de un final que silencie el dolor se convierte en el horror de una presente inmortalidad. Beckett es un autor agónico, no tanático.

Winnie, al igual que el Innombrable, inventa y reinventa su realidad continuamente, se cuenta a sí misma “historias” sobre esta realidad, haciendo de éstas el sustento de su existencia. De ahí, el miedo al silencio, a quedarse sin historias. Winnie crea su propia identidad a partir del artificio y de las referencias a ese mundo feliz de la tradición, de lo cotidiano. Según Beckett, nosotros no vemos el mundo objetivamente; lo que hacemos es anexarlo, *hacer* que tome sentido para manufacturar la ilusión de un conocimiento del universo. En la situación en la que se encuentra Winnie, pues las palabras no son sólo medios de auto-expresión sino también objetos de supervivencia, con una función similar a la de los objetos en su bolso. Tal como sucede con las cintas de Krapp, el pasado de Winnie, al que accede mediante la citación, toma una forma cuasi-ficcional. Tanto las citas al “estilo antiguo” de los clásicos, como la forma de evocar sus propios recuerdos en tercera persona, tienen el efecto de alejar a Winnie como centro de su propio discurso. Esto nos lleva a preguntarnos si acaso Winnie está dispersa en estas diferentes voces, o si presenciemos la acción performativa de la construcción que Winnie hace de sí misma para sobrevivir. Winnie improvisa todo el tiempo, buscando frases y acciones para llenar el vacío y encontrar razones para hacer de los días algo maravilloso. Los personajes de Beckett están conscientes de su desgracia y de su búsqueda por distracción; en algunos instantes de la obra, Winnie decae de su “contrato” con el mundo y se horroriza, es presa del terror hasta que vuelve a llenar el vacío con palabras alegres.

Otro elemento que comparte esta obra con *Krapp's Last Tape* es la interrupción, Winnie se auto-regula todo el tiempo para usar de manera eficiente los elementos que posee para sobrevivir durante el día. Durante este proceso de regulación y auto exhortación, Winnie comienza una cosa y la interrumpe con otra, que es interrumpida a su vez. La protagonista interrumpe sus gestos y sus palabras por el miedo a quedarse sin ellas, teme “terminar” antes de que el timbre le señale el final del día. Pero ella es interrumpida también todo el tiempo; en el segundo acto la presencia del timbre como agente regulador e interruptor se hace mucho más fuerte, no dejando dormir o mantenerse despierta a Winnie. Este dispositivo se convierte en un tipo de agente torturador que nos recuerda a los mimos de *Act Without Words*.

El espectador se enfrenta entonces a un mundo que carece de sentido, pero este mundo termina hablándole del sinsentido: en el corazón de las obras de Beckett se encuentra una fuerte crítica a la manufactura de sentido por parte de los hombres; el pensamiento racional y el tradicionalismo son atacados y mostrados como simples sistemas herederos del hábito, que ven al hombre como algo estático e inmutable. Para Beckett, el hombre aunque pueda estar atrapado en un tiempo que gira en espirales, siempre está en constante cambio, en una constante agonía. Este mundo en el que posiciona Beckett a sus personajes nos presenta lo impresentable, significa el sinsentido, logra comunicar por medio de la incomunicación; de esta manera, muestra que la razón es una construcción impuesta al mundo, no inherente a él. Beckett apunta a los problemas de la representación y a sus oscuridades, más que a mostrar lo que hay detrás de ellas. En todas sus obras vislumbramos problemáticas específicas del hombre y su sociedad, pero podemos decir que es un teatro que apunta al metalenguaje y al metateatro. Sus obras se caracterizan por ser satíricas y serias al mismo tiempo, no son del todo filosóficas ni del todo desinteresadas; esta inestabilidad se deriva de la propia inestabilidad de su época, no busca grandes cambios, tampoco es del todo ajeno a su posibilidad.

Alan Badiou dirá que “Despojado de esta manera, el “personaje” llega al momento puro en el que el movimiento es exteriormente indiscernible de la inmovilidad, porque no es más que su propia e ideal movilidad”⁷². Esta situación genera una constante tensión, que sólo se ve momentáneamente aplacada por el movimiento en la memoria o por el movimiento de las palabras, el lenguaje se vuelve acto. En cuanto es nombrado, lo hablado se escabulle hacia su propio no-ser, la voz busca desesperadamente, lo dicho se agota en el decir, se convierte en un tumulto de sonidos que son incapaces de remitirse a sí mismos como habla. Pero este objetivo es inalcanzable y produce en el espectador un sentimiento de horror.

Beckett da una gran estocada a nuestra concepción del lenguaje por medio del exceso y de la saturación, violenta las palabras para encontrar o al menos buscar el silencio. Pero a pesar de que desde el principio intuimos que la búsqueda fracasará (la de la despalabra, y la de sus personajes), a pesar de todo y por encima de todo, la búsqueda continúa. A pesar de la decadencia y de la lúgubre situación, Winnie nunca se rinde del todo, y sigue buscando la forma de hacer sus “días felices”; la ironía de Beckett juega un doble papel como crítica a nuestra ceguera al mundo pero también como exhortación a no decaer, a seguir la búsqueda, así esté condenada al fracaso.

Beckett rompe con la visión cartesiana. Para ello ve preciso encontrar un lenguaje o un silencio que no sea reducible al lugar del ser ni idéntico al rumiar de la voz. De igual manera, subvierte los signos, hace que el espectador busque relaciones simbólicas y luego las niega. Esto es especialmente fuerte en *Happy Days* en donde las palabras de Winnie contienen constantes alusiones a grandes obras de la literatura universal, pero éstas no constituyen un sistema de símbolos que esclarecen el sentido

⁷² Badiou, Op. cit. p. 30.

último de la obra. Tanto en *Happy Days* como en otras obras del autor, estas referencias simplemente hacen parte de la necesidad de legitimación de los personajes, de su afán de distraerse por medio de juegos intelectuales o como eco tergiversado y extraño. Antonia Rodríguez Gago dice al respecto: “Beckett utiliza las ideas filosóficas como poeta, no como filósofo, parodiándolas a veces y fragmentándolas otras, para mostrar la incapacidad de cualquier sistema para explicar la realidad humana de un modo coherente y plenamente satisfactorio”.⁷³ Es en la inestabilidad, en el caos, donde se halla la tarea del artista contemporáneo, porque es la inestabilidad el símbolo de su época.

El lenguaje de la protagonista oscila entre varios registros, mostrando la forma en que su memoria se ha ido deteriorando al tiempo que su desesperación interna, entre estos lenguajes hay uno cotidiano, otro de carácter íntimo cuando se habla a sí misma, y otro muy articulado para dirigirse a Willie. También imita las voces de otras personas y entre el primer acto y el segundo notamos que la voz de Winnie deja de tener colores y se vuelve más blanca. Winnie se autocorrigue constantemente, usa frases de lo que ella llama “el estilo antiguo” y comente bastantes errores gramaticales. Winnie cita a poetas y filósofos de renombre constantemente, elaborando una especie de mitología a manera de fragmentos en *collage*, pero estas citas son recordadas erróneamente, incluso el título en francés de la obra: *Oh, les beaux jours* es una de las citas erróneas de Winnie, cuando menciona el poema de Verlaine: *Colloque sentimental*:

!Ah! les beaux jours de bonheur indecible,
Où nous joignons nos bouches! –C’est possible⁷⁴

⁷³ Gago Rodríguez, Antonia. “Samuel Beckett, vida y obra: «De un silencio a otro»” en *Happy days*. Madrid: Cátedra. 1989. p.35.

⁷⁴ !Ah! los buenos días de indecible felicidad/ Cuando uníamos nuestras bocas! Es posible.

El título en inglés alude a la canción popular “*Happy Days are Here Again*”. Además de las citas, los recuerdos del pasado de Winnie suelen ser de carácter sentimental, como su primer beso, o demuestran sus temores con respecto al deterioro de su atractivo sexual, o narran historias como la del señor y la señora Cooker o Shower (de los cuales es relativamente aceptada la idea dentro de la crítica, que estos nombres están relacionados a los términos alemanes *Schauen*, mirar, y *gucken*, espiar con la mirada)⁷⁵, o como la historia de la niña Mildred, que es posteriormente violada. A pesar de todo, su flujo verbal ahuyenta esos temores.

Las referencias exteriores (filosóficas, de información y referentes literarios o populares) cumplen la función de establecer un juego entre el afuera y el adentro, distraen, generan reflexión y devuelven al espectador a la conciencia de enfrentarse a un artificio. De igual manera, es importante tanto lo que se dice como lo que no, el silencio se conforma como otro espacio “afuera”, se establece un juego entre ausencias y presencias. Entre el silencio y Winnie se establece un combate, en sus palabras siempre podemos vislumbrar el miedo a ser devorada por el silencio.

Entre las referencias exteriores encontramos obras de Shakespeare como *Hamlet*: “O woe is me to have seen what I have seen, to see what I see”⁷⁶, pronunciada mientras Winnie busca sus gafas como “woe woe is me to see what I see”⁷⁷. También cita a Milton, como: “Oh fleeting Joys – (*Lips*) – Oh something lasting woe”⁷⁸ del libro X de *El paraíso perdido*, mientras la cita original dice “O fleeting joys of Paradise, dear

⁷⁵ Antonia Rodríguez Gago atribuye esta interpretación a la profesora Ruby Cohn, una de las críticas más importantes de Beckett, cuyas obras lamentablemente no se consiguen en el país.

⁷⁶ Dejo estas citas sin traducir ya que el juego sonoro sólo tiene sentido en lengua inglesa.

⁷⁷ Beckett, Samuel. *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 1989. p. 134.

⁷⁸ *Ibíd.* P. 142.

bought with such lasting woes”. Se incluyen también citas de la Biblia y de varios de los grandes poetas de la llamada “literatura universal”.

Winnie se defiende ante el mundo solamente con los objetos de su bolso y un paraguas; la protagonista se distrae de varias maneras con estos objetos: algunos espejos, un cepillo de dientes, las gafas, el frasco de perfume, el lápiz labial, la lima para las uñas, etc. Entre estos elementos figura un revólver, un viejo Brownie, que a lo largo del primer acto señalará la tentación siempre desechada del suicidio. Winnie recurre a estos objetos para escapar al vacío cuando se le acaban las palabras; de igual manera estos objetos se constituyen como recipientes de la memoria. Winnie evoca otros tiempos cuando se acerca a los objetos del bolso, evoca otros “días felices”.

El escenario en que nos posiciona Beckett es una tierra baldía, con el montículo de Winnie en el centro, Willie atrás y algunas hierbas quemadas. Los últimos vestigios de vida son una hormiga con sus huevos y una pareja que pasó por allí, los Piper o Cooker, que se alejaron de la mano tras hacer algunos comentarios groseros, que Winnie evoca varias veces, último recuerdo de otro tiempo. Esta pareja se constituye desde el recuerdo de Winnie, que como en la mayoría de las obras de Beckett no logra jamás reconstruir de manera coherente. “En otros tiempos... entre tanto... qué duro es para el espíritu (pausa) Haber sido siempre la que soy... y ser tan diferente de la que era”⁷⁹. El tema del deterioro físico y mental es central en esta pieza, personajes y objetos tienen un aspecto desgastado, están “acabándose” como frecuentemente repite Winnie, refiriéndose a los objetos de su bolso, y temiendo que su belleza se marchite.

⁷⁹ Beckett, op.cit. p. 141

Como en la mayoría de obras del autor, tanto el título de la pieza como el nombre de sus personajes son irónicos. Los días felices de Winnie son una construcción escapista de su mente, y la dupla Winnie-Willie nos presenta desde el principio la paradoja entre el Win (victoria) y el Will (voluntad), a la vez que desde un principio se nos muestra la relación de interdependencia de estos personajes. La obra está compuesta como una sórdida comedia; a diferencia de Krapp, o de las cabezas de *Play*, Winnie no se encuentra en un estado de senilidad o de descomposición; es una mujer atractiva, el escenario no es oscuro, todo lo contrario, goza de una gran iluminación. El humor de *Happy Days* es menos violento y más sostenido, se deriva de la disparidad entre lo que dice esta mujer y lo que sucede a su alrededor, pero esta disparidad es asimismo terrorífica pues nos habla de nuestra propia tendencia a auto-engañarnos.

Happy Days es la muestra de la fascinación de Beckett por las posibilidades dramáticas de un personaje inmovilizado y forzado a poner toda su expresividad en las palabras que salen de su boca. El movimiento es sinónimo de vida; al estar atrapada, Winnie debe hacer movimiento en las palabras, éstas se convierten en su única evidencia como ser viviente. Quisiera dedicar algunas líneas a pensar el tema del lenguaje en Beckett, de esta necesidad de varios de sus personajes de llenar el vacío con palabras.

Beckett depura el lenguaje y prescinde de la retórica; el hombre está condenado por el lenguaje, por eso para hablar sobre una obra que hable (sin mentarlo) lo innombrable, debe filtrar el lenguaje, ya sea minimizándolo, o aumentándolo al nivel del ruido. Beckett es un maestro en las dos técnicas, e incluso las hace coincidir, haciendo que las palabras sean mínimas, pero que por la repetición de las mismas, se llenen de ruido para lograr que la capacidad del lenguaje como tal entre en crisis.

La completa desintegración del individuo es lo que prima en la obra general del autor; este ser desintegrado intentará fallidamente encontrar su realidad. Nos encontramos ante la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar, junto con la obligación de expresar, y la expresión final lograda en la obra.

En su excelente estudio sobre el lenguaje en las obras de Beckett, Olga Bernal empieza por remitirse al más grande mito occidental: “para el pensamiento de nuestros días, no sólo Dios ha dejado de estar en el Verbo, sino que también el hombre se ha hurtado a él. “digo **yo**, sabiendo que yo no es **yo**” dice el Innombrable.”⁸⁰, el relato religioso ha muerto y al parecer el hombre también está muriendo, las súplicas al Dios cristiano no son efectivas, la imagen del Dios es únicamente la de ausencia, su acción ya no está en la palabra creadora. Pero, al parecer, el hombre tampoco pertenece más al lenguaje; así como Dios es ahora sólo ausencia, las palabras sólo son palabras, ya no dicen nada, el lenguaje pierde su efectividad, y con él se marchita la identidad del hombre.

“En Beckett el lenguaje deviene en murmullo, y el murmullo va deviniendo en silencio”⁸¹, continúa Bernal, pero este silencio nunca se logra. El silencio verdadero, no el callar (mutismo, dejar de hablar), sino aquel de escapar del habla dentro de las palabras, es necesario que sea dicho por la palabra. Pero ninguno de los personajes de Beckett logra realmente este silencio, solo llenan el vacío con palabras.

⁸⁰ Bernal, Olga. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen. 1969. p. 13.

⁸¹ Ibid. p. 19.

En Beckett podemos encontrar dos tipos de dialéctica. Por un lado, tenemos aquella del hombre frente al mundo, del ser individual contra el mundo exterior, y otro tipo de dialéctica entre el hombre y los objetos en relación con las palabras. En la novela *Watt* vemos los inicios de lo que se vendría a conformar en *El Innombrable*, “Y la necesidad que de socorro semántico experimentaba Watt era, a veces, tan grande que se dedicaba a probar nombres para las cosas, y nombres para sí mismo, casi igual que una mujer se prueba sombreros”⁸². La necesidad de socorro, la necesidad de llenar el vacío también ataca al innombrable, por eso inventa historias, y muda su nombre, como una serpiente, para buscar cómo salir del tedio de la nada y para hallarse a sí mismo. Acá encontramos esa dialéctica con la palabra, pero también la dialéctica del hombre con el mundo exterior, el Innombrable debe buscar en la historia (así sea ficcional) la voz del otro que lo determine, el hombre no es un ser aislado, necesita de los otros para saberse hombre; de igual manera Winnie busca desesperadamente en Willie la forma de legitimarse.

En *Language and Myth*, Ernst Cassirer dice que desde el siglo XX: “El lenguaje deja de tener una relación directa con la realidad y su contenido se disuelve, se toma conciencia de que éste no es más que una fantasmagoría del espíritu. (...) tener que expresar su esencia bajo la forma de conceptos.”⁸³ El concepto necesariamente es una actividad del pensamiento, es una red de información que el cerebro codifica, el lenguaje ha dejado de nombrar al mundo, ya sólo nombra una “idea” del mismo, la palabra deja de ser vida para convertirse en abstracción. Por esto Beckett nos lleva a la reflexión acerca del lenguaje y sus falencias a cada momento, los distintos registros de Winnie, muestran las mutabilidades del lenguaje y cómo a final de cuentas no es capaz de nombrar nada, para Winnie el lenguaje no busca comunicar sino que es sólo una forma de escape a la soledad.

⁸² Beckett, Samuel. *Watt*. Paris : The Olympia Press, 1953. p. 89.

⁸³ Ernst Cassirer. *Language and Myth*. New York: Dover, 1946. p. 7.

Las palabras tienen su valor en masa; la necesidad de llenar el silencio se vuelve más imperante y desesperada a medida que Winnie siente que se va quedando sin ellas, a medida que el tiempo la va sepultando: “Oh sí, tan poco que decir, tan poco que hacer y, algunos días, el miedo tan terrible, de encontrarse... sola”⁸⁴. En el segundo acto, Winnie está sepultada hasta el cuello, y de manera similar a lo que sucede en *Esperando a Godot*, Beckett juega con la noción de un tiempo indefinido que se traduce en el olvido; no sabemos cuánto tiempo ha pasado. Ya hacia el final del primer acto Winnie duda sobre los acontecimientos pasados: “Supongo que esto ya ha sucedido antes, aunque no lo recuerdo. (Pausa) ¿Lo recuerdas tú, Willie?”⁸⁵. Vemos cómo sus palabras comienzan a decaer: “No, uno no puede hacer nada (Pausa) Eso es lo que me parece tan maravilloso, el modo en que las cosas... (*La voz se quiebra, cabeza baja*) - ... las cosas... tan maravilloso.”⁸⁶. Al comenzar el segundo capítulo, con un nuevo despertar, Winnie, vuelve a citar con frases alegres el nuevo día, pero pasa poco antes de que veamos que al intentar hacer una de sus citas, la olvide completamente pues su memoria se va deteriorando. El movimiento es el símbolo primordial de vivir en el tiempo, de ser-en-el-tiempo; al estar totalmente sepultada, Winnie ya no puede interactuar físicamente con los objetos de su bolso, y se ve obligada a interactuar con ellos mediante las palabras “¿Qué haría yo sin ellos mientras las palabras me fallan?”⁸⁷. En este segundo capítulo Winnie nos relata la historia de Mildred, una especie de cuento infantil, que termina siendo una metáfora con múltiples resonancias, especialmente violentas y sexuales, insinuando una violación: “¿Quizá esté pidiendo socorro todo este tiempo y yo no le oigo! (Pausa) Oigo gritos, por supuesto. (Pausa) Pero seguro que están en mi cabeza.”⁸⁸. Hacia el final del segundo acto, Willie se incorpora e intenta subir el montículo, estirando la mano y diciendo “Win”, pero cae aparatosamente, queda la ambigüedad de si Willie se

⁸⁴ Beckett, Samuel. *Los Días felices*. Op. cit. p. 185.

⁸⁵ *Ibid.* p. 189.

⁸⁶ *Ibid.* p. 193.

⁸⁷ *Ibid.* p.221.

⁸⁸ *Ibid.* p.227.

estiraba por el revólver entre los objetos de Winnie o por Winnie misma, y en ese momento cae el telón.

Happy Days es una obra en la que Samuel Beckett ahonda en sus estudios metateatrales y sobre el lenguaje, mostrándonos cómo recurrimos fallidamente a él para auto-convencernos, a pesar de saber que no estamos diciendo nada. La búsqueda del silencio como salvación de un mundo estéril y ausente está condenada al fracaso y al olvido, pero se legitima en tanto búsqueda.

2.4 Play

La transición entre las tres obras nos lleva a *Play*, una de las obras más extremas del autor en términos de puesta en escena, iluminación y reflexión sobre el lenguaje. *Play* es también una obra monológica, en la que tres personajes, un hombre y dos mujeres, al ser “interrogados” por la luz cuentan rápidamente una historia, que poco a poco toma sentido, pero que violentamente vuelve a comenzar de la nada, hasta el infinito. Al comparar la obra con las dos anteriores notamos muchas semejanzas y diferencias. En *Play* vemos tres urnas funerarias idénticas, de donde emergen la cabeza de un hombre y dos mujeres. Al igual que Winnie, estos personajes se encuentran atrapados hasta el cuello e inmovilizados, pero a diferencia de Winnie, ellos no improvisan su identidad, sino que se ven obligados a repetir incesantemente una historia banal, que es narrada desde sus tres puntos de vista distintos, a una gran velocidad. Winnie es muy expresiva, mientras que ellos son impasibles. Tal como en *Krapp's Last Tape*, el escenario está rodeado de oscuridad y aparece una sola luz, y así como el timbre tortura y regula a Winnie, la luz en *Play* regula la voz y funciona como inquisidora sobre la vida y muerte de estos personajes, ya que al situarse encima de ellos, los obliga a hablar.

En esta obra las cabezas de dos mujeres y un hombre emergen de grandes urnas funerarias y un rayo de luz se sitúa sobre sus cabezas y los impulsa a hablar. Cada uno de ellos cita de manera fragmentaria una historia que se va articulando como la tragedia de un trío amoroso que termina en tres suicidios. Tenemos a la esposa, al marido y a su amante, cada uno sin la conciencia de la presencia de los otros y a duras penas conscientes de su propia muerte y de la luz que los impele. La obra trata el momento de la muerte como un limbo en el que cesa la noción de sí mismo y en la que la conciencia anterior a la muerte queda suspendida para siempre en un proceso cíclico. Esta noción de eternidad y repetición es expuesta por Beckett haciendo que el texto completo se repita tres veces seguidas, cada una de manera más rápida y suave que la anterior, cayendo el telón al comienzo de la tercera ronda.

Dada la velocidad con la que hablan los personajes en las urnas y de la fragmentación de su relato, la historia no es fácil de entender a la primera ronda; cuando comienza la segunda, en la que todo vuelve a suceder de nuevo, el espectador comienza a unir los cabos sueltos y logra organizar de mejor manera la historia en su cabeza. En esta obra la repetición le permite al espectador unir los fragmentos y hacerse un mapa de qué fue lo que sucedió. Aunque, como es usual en Beckett, la historia “que se cuenta” es sólo una excusa para establecer un sistema en donde el lenguaje se desdobra en algo distinto a lo que convencionalmente pensamos de él. La eliminación de la piedad silenciosa en el espectador el último eco de una evidencia humana.

La luz emerge, haciendo que el personaje al que ilumina se vea en la obligación de hablar, pero también interrumpe, incluso en la mitad de una palabra. Esta luz es un elemento metateatral en el sentido de que extrae el habla, y en nuestra posición de espectadores, exigimos el habla para que haya obra. La palabra inglesa *play*, que

titula esta obra teatral, hace referencia al mismo tiempo al concepto de juego y al concepto de representación teatral, los movimientos de la luz en el escenario pueden ser vistos como el capricho juguetón de la luz, o como un inquisidor que exige el habla a sus “víctimas”, o como el director de juego musical basado en palabras. Sin la luz que haga hablar a los personajes, no habría obra, y por ello, este elemento se convierte en nuestro agente teatral. Esta luz es un agente regulador, que exige la repetición del texto por parte de las cabezas en la urna, pero a diferencia de lo que sucede en *Krapp's Last Tape*, la luz es un regulador impersonal, mientras la cinta magnetofónica es un regulador subjetivo. Winnie se auto-regula para sobrevivir, creando un programa de acciones, citas y recuerdos, intentando ahorrar sus palabras para no quedarse sin ellas; la luz por su lado funciona como el timbre para Winnie, es un agente exterior que le impone una acción. Mientras Krapp humaniza la máquina, la luz de *Play* deshumaniza a los actores; la regulación en esta obra toma un nuevo sentido.

Play es una obra altamente musical, que fue musicalizada por el músico minimalista Phillip Glass. Mientras la presencia de estructuras musicales en Beckett es constante, la estructura de *Play* está constituida por nociones musicales. Las cabezas hablan exhortadas por la luz, pero también hablan para que ésta se aleje de ellos; sus palabras se convierten en un mecanismo de defensa, su función deja de ser narrativa o de comunicación de sentido para volverse meramente funcional. Pero para la audiencia, a pesar de la gran velocidad con que son dichas, estas palabras comienzan a armar una historia que se va aclarando con las distintas repeticiones. Nos encontramos ante un texto de dos secciones y un coro; Beckett mismo llamó a la segunda sección la “Meditación”, pues en esta sección las cabezas intentan decir palabras que diluciden su situación. A pesar de que las urnas se encuentran contiguas las unas a las otras, las cabezas no tienen conciencia de que los otros están allí. W1 (mujer 1) se pregunta si es la verdad lo que debe decir al verse interrogada por la luz, W2 (mujer 2) se pregunta si la luz, o alguien, en verdad está escuchando, M (el hombre) pregunta “¿he

perdido... algo que quieres?”⁸⁹ pero siente la luz como un mero ojo, no como una mente. Lo que presupone W1 puede tener sentido, pero la luz parece no responder a la verdad: “Penitencia, sí, en rigor, la expiación, se había resignado, pero no, eso no parece ser el punto tampoco”. Durante esta parte de la obra, las especulaciones sobre lo que desea la luz se entremezclan con explicaciones de la forma en que sienten esta luz. Ruby Cohn anota que en los primeros manuscritos de la obra, Beckett describe la luz como “sugestiva” de manera sexual (soliciting), las cabezas de igual manera le dan connotaciones sexuales a la luz: “Vete y empieza a tocar y el picotear a otro”. Las connotaciones sexuales de esta parte del texto se complementan con la parte “narrativa” del mismo, donde vemos la clásica estructura del triángulo amoroso en que un hombre le es infiel a su esposa con otra mujer; ella lo confronta; él niega el suceso y luego confiesa; ella lo perdona; él vuelve a serle infiel; ella sospecha y el hombre desaparece. La historia es contada con elementos clichés del melodrama y con gestos que contrastan de manera muy fuerte con lo que vemos en el escenario: “Juzguen mi asombro cuando un buen día, cuando estaba sentado en la sala, él se escabulló adentro, cayó de rodillas delante de mí, enterró su cara en mi regazo y ... confesó”. La narración de esta historia del pasado se une con los comentarios en el presente acerca de la luz; de igual manera, los cambios arbitrarios y precipitados de la luz, hacen que de alguna manera las cabezas comiencen a contestarse entre ellas.

W1: [...] ¿Qué habrá encontrado en ella cuando me tenía a mí?

Luz de W1 a W2

W2: Cuando llegó de nuevo tuvimos que salir. Me sentí morir [...]

Esos significaba que él había regresado a ella. ¡Volver a eso!

Luz de W2 a W1

⁸⁹Beckett, Samuel. *Play*. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/2933780/PLAYSamuel-Beckett> recuperado el 24 de enero de 2010.

M no es capaz de decidirse y al tiempo que dice necesitar a las dos, dice que todas las mujeres son alimañas. De igual manera la obra se constituye como una gran ironía, los tres están contiguos los unos a los otros pero no se ven, hablan constantemente sobre referencias físicas, como olores o partes del cuerpo, a pesar de que sus cuerpos están invisibles al público en las urnas; aunque sus voces no tienen tono, el ritmo que se construye entre las voces de los tres es rico en aliteraciones y rimas; de igual manera se establece una contraposición en M entre lo que dice y piensa:

I ran into your ex-doxy, she said one night, on the pillow, you're well out of that. Rather uncalled for, I though. I am indeed, sweetheart, I said, I am indeed. God what vermin women. Thanks to you angel, I said.⁹⁰

La eufonía entre las palabras *ex-dox*, *pillow-well-uncalled*, *vermin women* establece un juego entre la hipocresía de M con cierto encanto musical; de igual manera como vimos en el ejemplo anterior, las cabezas no saben que las otras están allí, pero la luz hace que de alguna forma se respondan. El ritmo de la parte llamada “Meditación” es más errático y repetitivo, el ritmo del coro y su ininteligibilidad parece reflejar el absurdo de la condición de estas tres personas, mientras el ritmo de la parte llamada “Narración” es más lineal y armónico.

Después de las repeticiones de toda la historia, vemos que la luz está tan subyugada a las voces como éstas a la luz, las relaciones de poder cambian de manera inestable.

⁹⁰ Me encontré con tu ex, dijo una noche, en la almohada, estás bien, alejado de eso. Que fuera de lugar, pensé. Lo estoy, cariño, le dije, lo estoy. Dios que las mujeres parásitos. Gracias a ti ángel, me dijo. (Dejo estas citas en el idioma original ya que el juego musical que propone el autor sólo funciona en este idioma) Beckett, Samuel. *Play*. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/2933780/PLAYSamuel-Beckett> recuperado el 24 de enero de 2010.

Mientras en las obras anteriores las relaciones de poder eran más claras, *Play* establece un punto de ambigüedad en donde las relaciones de poder están presentes pero es difícil establecer en verdad quién lo detenta.

En cuanto juego, *Play* puede verse como una forma de ritual de muerte, que se repite al infinito; el ritual es una forma o estructura, definida por la acción de una o más secuencias más o menos invariables, que sucede en un lugar y tiempo específico e involucra uno o más sujetos. Esta obra de Beckett, como es usual en los performance o en los rituales, no es sólo una forma de expresar algo, sino que es en sí misma un aspecto primordial de lo que se expresa, pero *Play* no es del todo un ritual. El concepto de “juego” hace que sea más flexible, la luz establece las reglas del juego y la repetición del mismo lo consolida como una actividad que no tiene necesariamente un objetivo último utilitario. Se suelta del mundo y se recrea a sí misma, lo cual brinda la posibilidad de reestructurar la realidad porque se establece como un mundo con sus propias reglas. Podemos decir que en el juego que establece el nombre “*play*” Beckett produce una reflexión sobre la capacidad performativa del teatro en tanto juego, en tanto posibilidad de repetirse, y explora las posibilidades del juego infinito, aquel que no posee más fin que el juego mismo. En un ensayo sobre teatro titulado *Código y teatralidad*, André Helbo nos dice que los *índices* de la representación teatral ofrecen claves posibles (*información*) de un mensaje cuyo sentido (*significación*) estará forzosamente oscurecido para autorizar el placer estético⁹¹. La decodificación teatral se distingue, pues, en este caso, de la comunicación lingüística; por lo tanto, está en capacidad (como acto performativo ajeno a la comunicación lingüística) de reflexionar sobre el lenguaje, dándole el poder de convertirlo en ruido, música, filosofía, silencio o simple absurdo. De esta manera, *Play* se constituye como un espacio en donde Beckett se pregunta sobre el lenguaje y el teatro, y nos obliga no

⁹¹ Helbo, André. “Código y teatralidad” en *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975. p. 132.

sólo a ver la obra, sino a leerla, debido a que el coro termina siendo incomprendible ya que las tres cabezas hablan al tiempo a grandes velocidades⁹².

En las tres obras que analizamos se muestran distintas facetas de la visión de Beckett sobre el mundo y el arte; vemos cómo distintas concepciones y tradiciones se ven atacadas de manera particular por cada una de ellas: las nociones de individuo, de lenguaje, de tradición, de teatro, de esperanza y de lógica entre otras son revaluadas por el teatro del beckettiano y responden a la coyuntura personal, social e histórica que se vive durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Teniendo en cuenta esta relación, en la siguiente y última sección concluiremos la forma en que el teatro de Beckett en inglés de esta época se relaciona con su contexto y cómo las particularidades de su teatro nos obligan a reevaluar nuestra condición como hombres.

⁹² Invito al lector a buscar en internet las distintas representaciones de la obra, especialmente la versión en film de Anthony Minghella, que se encuentra de manera gratuita en páginas web como www.youtube.com

Conclusiones

Después de examinar la relación entre la coyuntura socio-histórica en la que se sitúa Samuel Beckett y las preocupaciones formales y temáticas de su teatro, a partir de los elementos analizados en las obras tituladas *Krapp's Last Tape*, *Happy Days* y *Play*, podemos concluir lo siguiente. Samuel Beckett vive de manera activa los sucesos históricos que conformaron la guerra y la posguerra, y se mantiene en contacto con las formas nacientes de crítica artística a la vez que con las nuevas corrientes de literatura, pintura y música. El teatro de Beckett no nace de una corriente artística particular, sino de la confluencia de distintas formas de pensamiento entre las que se encuentra la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer y Descartes. También se ve influenciado por el Existencialismo de Sartre y Camus; por la patafísica de Alfred Jarry; por las vanguardias artísticas; por la tradición inglesa de teatro que incluye a Shaw y a Shakespeare y por la Biblia. Otros críticos sitúan a Beckett en los inicios de la posmodernidad. Junto a estas influencias encontramos que la situación socio-económica de Francia durante la posguerra es devastadora, y que se vive un sentimiento de derrota, de miedo y de duda entre la población europea. El teatro de Beckett muestra de manera contundente esta situación de duda, de angustia y de “absurdo” que vive el hombre de su época, al problematizar varios aspectos ontológicos, lingüísticos y filosóficos del pensamiento moderno, dentro de los cuales encontramos las nociones de identidad, de historia, de memoria, de lenguaje y de razón. Mediante la despalabra, Beckett logra en sus obras un lenguaje capaz de expresar esta situación del hombre de posguerra, de expresar una condición humana sin hablar de ella. De igual manera, sólo la coyuntura de la posguerra le brinda las herramientas para crear este lenguaje del absurdo, nutriéndose de diferentes aspectos de cada una de estas influencias.

La dificultad de encasillar a Beckett dentro de una corriente artística (incluso el término acuñado por Esslin de Teatro del Absurdo se ha puesto en duda en varias ocasiones) va de la mano con las características de su obra en las que nada pasa (en el sentido tradicional de comienzo, nudo y desenlace), los diálogos parecen no comunicar, y la progresión de sucesos en las obras no parece llevarnos a ninguna parte o a una enseñanza moral. La obra de Beckett carga en su seno la contradicción, mezclando un sentido del humor trágico con un desdén hacia el mundo exterior. Los personajes no pueden permanecer pero tampoco pueden irse; la memoria se muestra como algo inestable, algo en lo que no se puede confiar; el lenguaje se desarticula y se convierte en mero ruido, en mera forma de llenar el vacío, o de entretenerse para escapar al tedio; para los personajes de las obras, la lógica no sirve para hallar orden y respuestas a las situaciones y aparece simplemente como una forma más de pasar el tiempo.

Con el decaimiento del paradigma de la razón instrumental, la seguridad del hombre con respecto al “orden del mundo” entra en crisis; si el mundo no tiene orden, deducir el rumbo o significado de la humanidad pierde sentido y esto lleva a un “*suffering of being*”, como lo denomina el mismo Beckett. Es debido a esto que el universo del autor tiene una constante tendencia a despojarse de sentido y de aparatos conceptuales; el autor deja el acto en bruto y nos muestra cómo el sentido es constituido por los ojos de los hombres, sin que esté dado por leyes preestablecidas o universales. Beckett dirá que los hombres de su época están lisiados, por esto su mundo no puede ser más que “absurdo”. Vemos cómo en *Krapp's Last Tape*, Krapp entra en conflicto con su yo fragmentado en el sonido de la cinta, y se establece una discrepancia entre la presencia (el viejo) y la ausencia (el joven). Esta situación rompe la concepción unitaria del ser: Krapp es un viejo acabado que sólo encuentra sustento en escucharse de joven para intentar construir su identidad. La obra de

Beckett muestra cómo la identidad es un proceso de construcción que está en constante cambio en el que participamos no sólo nosotros sino el Otro que nos identifica. En el caso de Krapp, su propia voz encerrada en la cinta desde hace años se configura como un Otro con el que debe lidiar en su proceso de “edición” de sus recuerdos; en *Play* nos enfrentamos a tres personajes encerrados dentro de urnas funerarias que de manera fragmentaria nos cuentan una historia de amor, llevados por el impulso casi vomitivo del habla, en un círculo eterno como escape a la muerte, o como la muerte misma. *Play* se convierte así en una reflexión, sobre el habla y las posibilidades del teatro en cuánto puesta en escena. En *Happy Days* nos encontramos ante el tema de la necesidad del lenguaje para buscarse una significación, para escapar de la soledad; nos enfrentamos a un auto-convencimiento ciego que intenta escapar a la realidad, ya sea como forma de supervivencia o como forma de escape a la amenaza de un tiempo que nos carcome. Winnie lucha con el lenguaje constantemente para huir del silencio, lucha contra la memoria, contra su propio desgaste y contra su propia condición, pero al final sólo logra llenar el vacío con el ruido de las palabras; el lenguaje ha dejado de nombrar para convertirse en balbuceo. El peligro de la muerte es constante en las obras, pero la muerte como tal está ausente; los personajes nunca consiguen ese silencio final ni son capaces de buscarlo activamente.

La obra de Beckett establece una serie de rupturas tanto con las formas tradicionales de teatro como con las formas contemporáneas de literatura. El lector de nuestros días está de alguna manera acostumbrado a una literatura en la que los personajes carecen de nombre, debido a las incesantes mutaciones que sufren durante las obras o debido a la estructura narrativa de las mismas. Pero las obras de Beckett representan el proceso de desintegración del nombre propio, así como de la capacidad del lenguaje para hablar de manera efectiva. Krapp se extraña ante sus propias palabras en la cinta, Winnie tiene problemas para recordar lo sucedido y usa el lenguaje sólo para no caer en el silencio, para auto-convencerse, y en *Play* el lenguaje más que contar una

historia, se convierte en música, en sonido que llena el silencio. Las obras de Beckett nos hacen comprender que el lenguaje es una representación, una estructura que modela el pensamiento de quien la utiliza. Hablar un lenguaje equivale a someterse a su sintaxis, semántica y gramática, es decir, a su representación. En Beckett el problema es representar el dilema de la representación, y en las obras del autor adquiere un alcance trágico debido a que el ser del hombre está vinculado al ser del lenguaje. Y si el hombre rompe este vínculo se convertirá en algo mudo, será el vacío.

Mientras la novela existencialista exigía, por su propia naturaleza, una precisa identificación del lugar histórico, Beckett suprime las categorías del dónde, cuándo y ahora, dándose así un progresivo olvido de los hábitos de apropiación de espacio. El hombre se encuentra solo y perdido. El mismo Beckett nos dice al comparar sus personajes con los de Kafka: “El personaje de Kafka tiene intenciones coherentes, está perdido, pero no tiene incertidumbres espirituales, no se desmorona. Mis personajes dan la impresión de desmoronarse”⁹³. Los personajes de Beckett son lisiados sociales que se encuentran en un mundo apático y desolado que lentamente se desmorona con ellos.

Por otro lado, Beckett presenta con gran potencia y un sentido del humor trágico el patético vínculo entre las cosas y el yo. Esta subordinación a las cosas (Krapp a la cinta, Winnie a los elementos en su bolso) permite adivinar el terror al vacío. Nos llenamos de cosas para disipar la impotencia del ser, buscamos consolidar nuestra identidad por medio de los elementos que poseemos y nos rodean. Las múltiples metamorfosis del yo, que se transforma en un “nosotros” en un “él” y en un “otro”, y en una red de parejas en las obras del autor, no invalidan la idea de que se trata de una obra que cuenta sin cesar la historia del Yo. No de un yo que muestra sus rasgos

⁹³ Citado por Melese, Pierre. *Samuel Beckett*. Paris: Éditions Seghers, 1966. p. 137

individuales, sino de un yo que no es individual, víctima de una pobreza ontológica que lo deja huérfano de lenguaje y de historia en un mundo que de igual manera no las posee.

Si para los clásicos la verdad era una y universal, para los románticos estaba fundada en el propio yo. A partir de los románticos se desarrollará una literatura que afirmará más y más el poder autónomo del sujeto, llevando el arte a una absoluta autonomía de la realidad subjetiva, tal como la vemos, por ejemplo, en Marcel Proust. La desintegración del yo en Proust es una amenaza dada por una amnesia momentánea, a una dificultad pasajera de adentrarse en los recuerdos. El problema radica en asegurar la identidad ante un mundo que vacilaba. Se es extraño a lo exterior, en ocasiones a sí mismo, pero nunca del todo. En Beckett, este extrañamiento es constante y perpetuo, la identidad nunca es estable y el yo se desdibuja. El yo se revela simplemente como un calmante ontológico; el personaje de Beckett es la conciencia que rasga, que habita el mundo interior y el exterior pero que parece no habitar realmente ninguno. No está en parte alguna, nada es y no tiene por qué serlo.

Vemos que las características de los personajes, la puesta en escena, el lenguaje y la estructura de las obras de Beckett plantean unas problemáticas que coinciden con el sentimiento general de la época. El absurdo del que nos habla Albert Camus en el *Mito de Sísifo* es algo que dan por sentado los personajes de Beckett; su mundo se configura a partir de este sentimiento, pero a pesar de todo nunca se rinden ante él, ni dejan de seguir buscando su supervivencia, su identidad o los días felices. Beckett nos dice que a pesar del terror al vacío, en el silencio es necesario continuar.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias.

Beckett, Samuel. *Disjecta*. London: John Calder. 1983.

_____. *El innombrable*. México: Alianza, 1953.

_____. *Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras*. Barcelona: Barral. 1978.

_____. *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*. New York: Grove Press, 1960.

_____. *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 1989.

_____. *Play*. Disponible en:

<http://www.scribd.com/doc/2933780/PLAYSamuel-Beckett> recuperado el 24 de enero de 2010.

_____. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Londres: Calder, 1965.

_____. *Watt*. Paris: The Olympia Press, 1953

Bibliografía secundaria:

Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Barcelona: Taurus, 1983.

Badiou, Alain. *Beckett, el infatigable deseo*. Madrid : Arena Libros, 2007.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

Bernal, Olga. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen. 1969.

Bourke, Joanna. *La Segunda Guerra Mundial. Una historia de las víctimas*. Barcelona: Paidós. 2002.

Bürger, Peter. *La teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones península, 1987.

Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.

Cerrato, Laura. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Charles Juliet. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986.

Cluchey Rick y Haerder, Michael. “*Krapp’s Last Tape*: Production report”. En: *Theatre Workbook*. Londres: Brutus. 1980.

Cohn, Ruby. *A Beckett Canon*. En:

<http://books.google.com/books?id=jaPPggPbMSQC&printsec=frontcover&dq=ruby+cohn&lr=&cd=3#v=onepage&q=&f=false> recuperado el 25 de Noviembre de 2009.

Díaz, William. “La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Vol 3 (2001).

Davies Paul, “Three novels and four nouvelles: giving up the ghost be born at last”, en *The Cambridge Companion to Beckett*. En *Cambridge Companion to Beckett*. London: Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Ernst Cassirer. *Language and Myth*. New York: Dover, 1946.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Estados Unidos: Anchor Books, 1969.

Gay Pérez, Rafael. “Samuel Beckett: Menos equivale a más”, en *Habanemia* <http://www.habanemia.com/?p=332> Recuperado el 30 de Octubre de 2009.

Gupta, Suman. "Samuel Beckett, *Waiting for Godot*" en *The Popular & the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature*. London: Routledge y The Open University. 2005.

Helbo, André. "Código y teatralidad" en *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975.

Ionesco, Eguène. 'Dans les armes de la ville', *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 20, Octubre de 1957.

Kleiman, Yehudit y Springer-Aharoni, Nina. *The Anguish of Liberations: Testimonies from 1945*, Jersusalén, Yad Vashen, 1995.

Konstantinovic, Rodomir. *Beckett, mi amigo*. Barcelona : Littera, 2001.

Lawley, Paul. "Stages of identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*" en *Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Lyotard, François. *La condición posmoderna*. México: Cátedra, 1989

_____. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1988.

Nadeau, Maurice, *La novela francesa de postguerra*. Venezuela: Editorial Tiempo Nuevo. 1971.

Peirano, Gloria. “*Beckett o el silencio de la memoria*”. En: *Beckettiana* 5, 1996.

Sigmund Freud: *Beyond the Pleasure Principle*. New York: W. W. Norton. 1961.

Shenker, Israel. “An Interview with Samuel Beckett”. En: *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

Worton Michel. “Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text”, en *The Cambridge Companion to Beckett*. En *Cambridge Companion to Beckett*. London: Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Yongsuk, Yi. “I Will No Longer Harbour Resentment”, en *True Stories of Korean Comfort Women*, Londres, Cassel, 1995.