

El teatro de Samuel Beckett o el acontecimiento en la trampa de la repetición

Elina Montes¹

Resumen

El presente trabajo se propone presentar algunos aspectos estilísticos de la obra dramática de Samuel Beckett. Se hará un particular énfasis en los efectos de la repetición, analizando su incidencia tanto en el modo en que sus personajes fracasan en la persecución de una identidad plena como en la recuperación consistente de la materialidad de su memoria.

Palabras clave: Beckett - obras breves - memoria - repetición

Abstract

This paper attempts to present certain stylistic aspects in Samuel Beckett's plays. Emphasis will be laid on the effects of repetition. Firstly, how it affects the way characters fail in the quest for their identity will be analyzed. Then the paper shows the incidence of the stylistic device of the repetition in the recovery of a consistent memory.

Key words: Beckett - shorter plays - memory - repetition

Uno de los primeros personajes creados por el Beckett novelista fue Murphy², protagonista de la novela homónima. Murphy no tiene una biografía demasiado relevante, pero es dueño de una personalidad curiosa, que suma algunas mañas y obsesiones a las de su antecesor, Belacqua, el singular héroe de los primeros cuentos dublínenses³ y de una

¹ Elina R. Montes es JTP de la Cátedra de Literatura Inglesa de la Universidad de Buenos Aires, elina.montes@gmail.com.

² La novela *Murphy* es de 1935.

³ Me refiero a *More Pricks than Kicks*, de 1933.

protonovela que Beckett no quiso publicar en vida.⁴ Cuando leemos las primeras novelas de Beckett, desde las iniciales en lengua inglesa⁵ a la primera trilogía en francés⁶, podemos apreciar cuán consistente fue este escritor en ceñirse desde el comienzo a un reducido número de elementos estructurantes de su poética, como lo son la relación del sujeto con su lenguaje, la conciliación del universo mental con el físico y sensorial, y la soledad ante el fracaso comunicativo. La tendencia al extremado solipsismo de Murphy, por ejemplo, derivará, en la prosa y dramaturgia posterior, en la modalidad representativa de la crisis existencial en la que el ser se reconoce alienado de su lenguaje y, por consiguiente, de su historia y su mundo.

Asimismo, con los primeros personajes de Beckett es factible asomarnos al mismo tipo de sociedad irlandesa que retratará Joyce, la de un país todavía preindustrial, con un ritmo ciudadano bastante provinciano y rutinario, en gran parte “lúgubre, agobiante y monótono”, como señala Eagleton⁷, quien agrega que su “seña de identidad era la aburrida repetición, en lugar del progreso dinámico” de Londres o las principales urbes continentales de principio de siglo XX. Leopold Bloom, el héroe gris del *Ulises* joyceano, deambula por Dublín a lo largo de las más de setecientas páginas que describen su jornada y sospechamos que al día siguiente su rutina no será tan diferente. La repetición es síntoma de monotonía y produce sujetos abúlicos, atrapados en la poco fecunda lógica de la duplicación. Y si estas características pueden rastrearse en los cuentos y novelas dublinenses de Joyce, se tornan en Beckett un ingrediente definitorio de su estética. En efecto, el temperamento apático de los personajes es propio tanto del Belacqua de los cuentos como de Vladimiro y Estragón, y por razones que sospechamos concurrentes. La reiteración, por otra parte, pasa a ser un elemento estructurante que reconocemos en las novelas y en las obras teatrales, sea en el nivel de la acción sea en el discursivo. Y si esta estrategia argumental y retórica es válida para representar la estrechez experiencial que puede ofrecer la sociedad irlandesa, en Beckett se va transformando más y más en un elemento que refiere a las angostas posibilidades de lo humano tanto de producir acontecimientos excepcionales, como de encontrarse con el evento originario y, por lo tanto, único. Ciertamente es esta una de las características más relevantes de una

⁴ Se trata de *Dream of fair to middling women* (título cuya traducción aproximada sería “sueño de mujeres bellas a no tanto”)

⁵ *Murphy* (1938) y *Watt* (1945).

⁶ Conformada por *Molloy* y *Malone muere* de 1951 y *El innombrable* de 1953.

⁷ Eagleton, T. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2009.

producción estética propia de mediados del siglo XX en adelante, a la que John Barth denominó “literatura del agotamiento”⁸. Un personaje de una novela contemporánea describe el fenómeno con cínico humorismo:

Antiguamente sólo existía el mundo, vivido directamente. Ahora existe la representación del mundo (...) nuestra tarea intelectual consiste en atacar la modernidad y tachar de sentimental y fraudulento cualquier anhelo de lo que dudosamente se denomina “original”. Tenemos que exigir la réplica, puesto que la realidad, la verdad, la autenticidad de la réplica es la única que podemos poseer, colonizar, volver a ordenar...⁹

El teatro de Beckett se aleja de moldes realistas¹⁰ y es de carácter eminentemente antimimético, manifestando de manera explícita la naturaleza artificial de la representación, lo que se hace evidente a partir de dos estrategias dramáticas: la puesta en abismo y la repetición. Mediante estos dispositivos, como público tomamos conciencia de que aquello que en la dramatización se supone inmediato (por no aparecer los elementos discursivos que regulan las voces narradoras en literatura), es –en realidad– también una mediación discursiva y producto de un complejo artificio lingüístico.

Me parece apropiado recordar aquí el señalamiento de Carla Locatelli¹¹ cuando dice que la obra dentro de la obra en Beckett se estructura no tanto como la clásica escena dentro de la escena sino más bien en términos de escena y extra-escena. De ese modo, el espectador se siente más de una vez alcanzado por ese segundo espacio que se proyecta desde la escena y hacia el espacio de butacas, directamente involucrado en las acciones realizadas y convocado de manera más apremiante en las relaciones promovidas por los

⁸ Barth afirma en “The Literature of Exhaustion” que esta escritura revela “the effective ‘exhaustion’ not of language or literature, but of the aesthetic of high modernism: that admirable, not-to-be-repudiated, but essentially completed “program”. En este sentido, estas estéticas del siglo XX están manifestando la caída de los presupuestos filosóficos que modelaron el sujeto moderno.

⁹ Barnes, J. *Inglaterra*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 71.

¹⁰ Es aceptable, sin embargo, que hoy tengamos que volver a definir estos términos siendo que el público ya se ha familiarizado con las obras llamadas del *absurdo*. Para este punto en particular me remito al artículo de Enoch Brater “After the Absurd: Rethinking Realism and a Few Other Isms” (en Enoch Brater and Ruby Cohn, *Around the Absurd*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992),

¹¹ Locatelli, C. *Unwording the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

textos dramáticos. El público establece estas relaciones de forma más inmediata que si se viese compelido a realizar una relación intelectual respecto del significado de una obra incluida en marcos más objetivables. Los espectadores de Beckett comparten –entonces– con el actor la ambigüedad que su papel implica y, como él, ocupan lugares no delimitados del adentro y del afuera. En esta operación dramática, sugiere Locatelli, se estaría enfatizando el desconocimiento de los límites entre realidad y ficción, como sucede, por ejemplo, en los casos de *Not I*, de *Catastrophe* (con una obra y un público propio que nos replica) y de *Ohio Impromptu*. Esta modalidad escénica involucra a un espectador que se vuelve cada vez más activo, con una atención capturada, sutil pero permanentemente, por el movimiento entre la escena y el extra-escena, entre artificio y realidad, entre el tiempo de la representación y el tiempo real en el que esta acontece.

Otro aspecto esencial de la poética beckettiana es, como señalé anteriormente, el de la repetición, una estrategia dramática con la que Beckett logra una ulterior mayor conciencia por parte del espectador acerca del carácter artificial de la representación. En efecto, los espectadores, básicamente, oyen lo que ya conocen, pero lo oyen nuevamente, de forma tal que, a través de la estética reduplicativa, toman conciencia de que lo que percibieron como inmediato no es más que una de las instancias de la repetición. Pensemos, además, que el teatro es un género que propone una mayor vecindad tanto con la materia representada como con los tiempos del acontecimiento, su doble (la vida) en términos de Artaud. La insistencia en la repetición instala una mayor conciencia de la dimensión temporal, nos vuelve sensibles a la apreciación de su espesura, que de otra manera pasaría desapercibida por ser ella parte integral del acontecimiento. Beckett nos muestra, entonces, la duración de lo que sucede, despliega ante nosotros el tiempo del acontecimiento y nos hace conscientes del mismo. Por otra parte, como bien lo recuerda Carla Locatelli, no es sino a través de su relato que conocemos el acontecimiento y, en teatro, accedemos a los eventos a través de acciones que “reproducen” su doble real.

Not I (1972), *That Time* (1976), *Footfalls*(1976) y *A Piece of Monologue* (1980) son todas obras que estructuradas en base a la lógica de la repetición, haciendo que la mimesis de las acciones pierda la vinculación con eventos específicos. Las acciones representadas comunican que los eventos son el resultado de una repetición, y, de este modo, la representación nos aleja progresivamente del evento representado. Es decir, la obra nos estaría confrontando con el hecho de que ahí, donde parecía haber un acontecimiento, no hay más que discurso.

Ya en *En attendant Godot* (1952) el primer acto es “casi” como el segundo, por lo que cuando se completa el segundo ciclo, sugiriendo la posibilidad de una progresión de actos semejantes, advertimos que, así como el final no es conclusivo sino que tiende a una prolongación de accidentes similares a los que asistimos, también el origen, es decir el evento disparador de la serie, se coloca imaginariamente en un punto más y más lejano al comienzo del primer acto. La repetición sugiere una dinámica serial sin límites temporales precisos, lo que muestra son ligeras variantes de un reflejo, con ocultamiento de la imagen que lo origina.

Estos ecos, sin embargo, se vuelven más complejos en las piezas beckettianas del final, puesto que el diálogo entre personajes en escena desaparece para dar lugar a instancias que podríamos llamar monológicas como en *Not I, A Piece of Monologue* y *Ohio Impromptu*. Con un propósito concurrente se produce la interacción del personaje en escena con voces en *off*, como es el caso de *That Time, Footfalls* y *Rockaby*. A veces los “monólogos” se caracterizan por el retorno de sintagmas cuasi idénticos, como es el caso de la voz que oye la mujer en *Rockaby*:

...al término de un largo día
Hora de ir y sentarse	al término de un largo día	día
en su ventana	sentada a su ventana	sentada a su ventana
tranquila junto a su ventana	tranquila junto a su ventana	tranquila junto a su ventana
frente a otras ventanas...	una única ventana...	todo ojos ¹² ...

Un caso similar lo hallamos en *What Where*:

...Somos los cinco últimos ahora	...Comienzo otra vez	...Comienzo otra vez
como antaño nos callamos.	somos los cinco últimos.	somos los cinco últimos.
Es primavera.	Es primavera.	Es primavera.

¹² Beckett, Samuel. *Rockaby* en *Pavesas*, op. cit., pp. 272-274.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

El tiempo pasa.	Primero sin palabras.	El tiempo pasa.
Primero sin palabras	Desconecto...	Desconecto. ¹³ ...
desconecto. ...		

La repetición con mínima variación puede percibirse como una corrección a lo ya dicho, como si el texto fuera pasible de ulteriores modificaciones que intentan ajustarse mejor a una percepción más acabada del acontecimiento. Asimismo, los signos *cuasi* idénticos podrían verse como un intento por parte el sujeto de alcanzar esa unidad de la que carece y a la que tiende de manera persistente y fallida, apelando a recursos diferentes, incluso cuando está estructurado a través de voces múltiples (pienso aquí en *That Time*, pero también en *Play* y *Come and Go*).

Otro aspecto de la repetición implicaría la posibilidad, siempre diferida, del encuentro con lo reprimido instalado en un origen obturado para la representación y que podría contener alguna clave que consienta explicar el significado de un hecho que no se reconoce cabalmente en los relatos que podrían referirlo. Toda vez que los personajes creen avvicinars a una pretérita zona nodular de reposición de sentido, se interpone la vacilación bajo la forma del silencio, del grito, del murmullo confuso o de un flujo verborrágico de difícil decodificación. No parece vano recordar, en este punto, que uno de los elementos capitales en la obra de Beckett es la dificultad insuperable que enfrentan los personajes en el uso del lenguaje, que se interpone como el más tenaz de los impedimentos al momento de hallar una adecuación entre palabra y experiencia, o intentar llevar a cabo un enlace coherente entre discurso y concepto.¹⁴ Este es un estado de cosas que preexiste a todo acto comunicativo que implique una expresión lingüística, en consecuencia, el lenguaje que usan los personajes está cargado de una referencialidad ambigua, de marcas de imprecisión y de una erosión significativa que implica tanto a los sujetos de los enunciados como a ese afuera al que se refieren.

¹³ Beckett, S. *Qué dónde* en *Op. Cit.*, pp. 300-301.

¹⁴ Beckett sigue en este punto muy especialmente la posición que el filósofo del lenguaje Fritz Mauthner, expone en su obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. La incidencia de este pensador en la obra del dramaturgo fue analizada por Linda Ben-Zvi en su ensayo "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje" (publicado en español en la revista *Beckettiana*, nr. 5. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996)

La estética de la “compulsión de repetir” sería, literalmente, una puesta en acto de la represión a través de la duplicación, y un modo de presentar, ante nuestros ojos, la alienación del lenguaje en relación al hecho. Esto último parece particularmente cercano a lo que sucede con la confluencia de los recuerdos en *Not I*, que producen la negación drástica de Boca, toda vez que se aproxima la posibilidad de reunir, sintagmáticamente, la primera persona con el acontecimiento doloroso que se evoca. El personaje intenta vanamente remontarse al hecho traumático y reintegrarlo a la coherencia discursiva.

...all that early April morning light . . . and she found herself in the--- . . . what? . . . who? . . . no! . . . she! . . .

(...)

...for on that April morning . . . so it reasoned . . . that April morning . . . she fixing with her eye . . . a distant bell . . . as she hastened towards it . . . fixing it with her eye . . .

(...)

. . . back in the field . . . morning sun . . . April . . . sink face down in the grass . . . nothing but the larks . . . so on . . . grabbing at the straw . . .

(...)

... April morning . . . face in the grass . . . nothing but the larks . . . pick it up there . . . get on with it from there . . . another few- . . . what? . . . not that? . . . nothing to do with that? . . . nothing she could tell? .

(...)

...April morning . . . face in the grass . . . nothing but the larks . . . pick it up-¹⁵

El mundo de lo fenoménico se corporiza a través de las palabras, pero la

¹⁵ Beckett, S. "Not I", en *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1984. El énfasis es mío.

repetición es un movimiento que choca tanto contra la conceptualización como contra su representación mimética. La duplicación lingüística, en Beckett, llega a ser, a la vez, una pulsión hacia el acontecimiento y un impedimento en la plasmación unívoca y solidaria de su evocación. Si bien esta obra es paradigmática en más de un sentido, posiblemente sea también la que más evidencia otra de las temáticas medulares de la poética beckettiana, que es la que denuncia el fracaso en la consecución de una identidad que pueda convalidarse a lo largo del relato o la obra dramática¹⁶. Todas las obras de Beckett muestran que la identificación del yo depende de la concreción de una práctica discursiva y dialógica que no se realiza adecuadamente, la identidad de los personajes depende de estrategias comunicativas entre el yo y los otros (el yo y el no-yo), o entre el yo y el yo-como-otro que fracasan persistentemente.

En *Footfalls*, por ejemplo, la identidad del personaje se podría recuperar como resultado del develamiento de la clave temporal, como un rompecabezas que puede identificarla o, por lo menos, separar adecuadamente a la madre de la hija. La naturaleza elusiva del intercambio verbal requiere de un esfuerzo interpretativo. En un momento, el espectador oye de V (que es Voz, una de las protagonistas, cuya voz escuchamos *en off*) que “el nombre de pila de la niña” es May, pero luego, cuando habla May, el personaje en escena, contando aparentemente la misma historia, una historia con parecidos asombrosamente similares en detalles y progresión, declara que “el nombre de pila de la muchacha, como recordará el lector” es Amy. No podremos saber si May es Amy, sólo reconocer que un nombre es el anagrama del otro. Tampoco se explicita por qué ella invoca la tarea hermenéutica de un lector, a no ser que consideremos que en ese momento está apelando a una categoría de espectadores-lectores para que interpretemos el parlamento como un texto que está escribiendo y corrigiendo para sí¹⁷.

Una interpretación de *Footfalls* sugeriría que los personajes (May y Voz) se cuentan una a la otra una historia *como si* lo hicieran desde distintas posiciones del yo, dando lugar a la representación de diferentes historias relacionadas con el sujeto. Este aspecto coincide con la concepción beckettiana del sujeto escindido, a la vez que tematiza las múltiples apariciones del yo en la obra. La unidad de la obra no depende de la unificación de las historias, aun si éstas se refieren a la “misma” persona (la suma de los

¹⁶ En este sentido, Beckett demostraría la imposibilidad de que los enunciados del yo no pueden realizar una continuidad en el tiempo que garantice la identidad entre el pasado y el sujeto de la experiencia (en términos de Ricoeur, el pasaje de la *mismidad* a la *ipseidad*).

¹⁷ Es una situación que se repite con variantes en *Impromptu de Ohio*.

fragmentos narrativos, en efecto, no nos permite reencontrarnos con la totalidad de un relato coherente y consistente). El intercambio inicial sugiere un intercambio típico entre madre e hija, pero no queda claro para el público cuál es el contexto de referencia de esa voz. ¿Es una voz interior en May, recuerdo de lo dicho por alguien que no es ella? ¿Es un monólogo interior? ¿Es la reproducción de un diálogo verdadero? Esta ambigüedad revela el sentido último de la pieza: el hecho de que la obra deconstruye el concepto de identidad.

En este sentido, la obra estaría avalando que un yo unívoco no puede y no debe confundirse con la reconstrucción de la integridad de un relato. Es decir, tenemos relatos fragmentarios *porque* el sujeto de la experiencia está escindido y no podremos jamás obtener un relato consistente bajo el imperio de un mismo sujeto, lo que también nos aleja de la posibilidad de conocer certera y unívocamente qué es lo que ha sucedido en ésta u otra situación dramática similar.

Las últimas obras de Beckett persisten en representar, con diferentes recursos dramáticos, un conflicto intrínseco al sujeto moderno y que se relaciona con la imposibilidad del individuo de poder elaborar un relato de identidad que no lo aliene de su propia experiencia e historia. Los personajes beckettianos fracasan en la consecución de un relato identitario consistente, entre otras cosas, porque sólo pueden hacerlo a través de un lenguaje con el que no logran distinguir las identidades (que se revelan problemáticas desde la misma asignación pronominal). Es decir, los sujetos se hallan atrapados entre el dilema de adquirir una visibilidad lingüística y la imposibilidad de expresar su existencia extra-lingüísticamente de manera diferencial. Lo que se comunica está cargado de connotaciones altamente problemáticas a causa de la indecidibilidad del referente, lo que hace que se instale una vacilación respecto de quiénes realizan determinadas acciones, de cuáles son sus móviles, de cuándo y dónde se producen los acontecimientos.

Este también es el conflicto de *Not I*, donde la unidad del sujeto no puede lograrse debido a que la protagonista falla en reponerse, como se aclara en las acotaciones, de su “vehement refusal to relinquish third person”¹⁸. El sujeto fracasa, hasta el final de la obra, en percibirse como un “yo”. Esta incapacidad puede adscribirse a la falencia comunicativa, a una relación malograda entre “Boca” y “Oyente” (por extensión,

¹⁸ Beckett, S. *Not I*, *Op.cit.*, p.215.

también una fallida relación entre el público silencioso y la protagonista logorreica). El tema de la comunicabilidad se plantea a través de la naturaleza heterogénea de los participantes en la comunicación: “Boca” es un personaje y también la metonimia de un personaje, mientras que “Oyente” puede ser tanto un personaje (alguien que escucha a “Boca” como “otro”) o, nuevamente, una metonimia, incluso quizá del mismo sujeto que intenta escucharse (un “oído” para la “boca” que habla). El público se confronta con esa ambigüedad, con la presencia de algo que no puede definirse, también porque la relación entre los personajes puede interpretarse de diversas maneras. Por otra parte, Boca está indudablemente sobre el escenario, pero, ¿dónde está Oyente? ¿Dentro o fuera del espacio escénico? Al estar en el “proscenio”, ¿se coloca en una escena diferente del mismo espacio escénico o comparte la escena con Boca? Estas preguntas quedan sin respuesta.

Desde lo estructural, *Not I* parece declarar, en la reiteración de los intentos, la deficiencia del sistema comunicativo: la logorrea señala a un sujeto disperso, incapaz de lograr una identidad. El sujeto no puede constituirse, entre otras cosas, porque no hay un otro dialéctico y lo único que se produce es un monólogo extenso y entrecortado. Estructuralmente, el largo monólogo, en el que abundan las pausas, llega a un clímax trágico cuando Boca toma conciencia de sí pero rechaza esta percepción, incapaz de hacer suyas las palabras para hablar de sí misma.

Para Boca, la imposibilidad de percibirse como subjetividad, incluso cuando habla, depende del hecho de que sólo habla *sobre sí* misma (introspectiva y solipsísticamente), ignorando el hecho de que *habla*, principalmente porque carece, como vimos, de un interlocutor en el acto comunicativo. La historia que refiere se transforma en una reiterada y sistemática negación de la instancia autorreferencial, ya que nunca se abre al proceso enunciativo de la primera persona, de tal modo que su propio relato está compuesto de palabras deshilvanadas: una (auto)biografía fracasada. El pronombre personal que usa no entra nunca al acto de habla para producir efectos performativos, sino que permanece en una posición abstracta de designación. El pronombre pasa a ser un mero signo textual que no arrastra marcas del yo y que no puede ni consolidar ni transmitir una historia.

Bibliografía

Beckett, Samuel. *Not I y Footfalls* en *The Collected Shorter Plays of Samuel*

Beckett. New York: Grove Press, 1984.

_____ *Catástrofe, Impromptu de Ohio, Nana, Pasos y Qué dónde* en

Pavesas. Barcelona: Tusquets, 1987.

Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje". Buenos Aires: *Beckettiana*, n. 5.: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

Brater, Enoch, "After the Absurd: Rethinking Realism and a Few Other Isms" en Enoch Brater and Ruby Cohn, *Around the Absurd*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992),

Eagleton, Terry. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2009.

Locatelli, Carla. *Unwording the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001