



Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO BECKETT

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - ~~UBA~~

BIBLIOTECA CENTRAL - DIVISION CANJE

INDEPENDENCIA 3051

1225 BUENOS AIRES - ARGENTINA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

2

1993

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Prof. Luis A. Yanes

Vicedecana

Prof. Edith Litwin

Secretario Académico

Lic. Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Félix Schuster

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Arq. María Inés Vignoles

Secretario de Supervisión Administrativa

Lic. Carlos Gustavo Roux

Prosecretaria de Publicaciones

Prof. Gladys Palau

Coordinador de Publicaciones

Lic. Mauro Dobruskin

Consejo Editor

Luis Yanes

Berta Braslavsky

Beatriz Sarlo

Hilda Sábato

Carlos Herrán

Beckettiana. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT
(Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

AÑO 2, 1993

Dirección

Dra. Laura Cerrato

CORRESPONDENCIA A: T. GUIDO 135 - (1834) - TEMPERLEY - ARGENTINA - TEL.: 245-2042

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1993

Puán 480 Buenos Aires Argentina

SERIE: FICHAS DE CATEDRA.

I S S N: 0327-7550

2 *Beckettiana*

INDICE

ARTICULOS Y NOTAS

- | | | |
|----|--|-------------------|
| 7 | Noticias de La Haya. | Laura Cerrato |
| 11 | Beckett y la Cábala del vacío. | Beatriz Legorburo |
| 17 | <i>Company</i> : entre el fragmento y el silencio. | Lucas Margarit |
| 23 | Beckett en Buenos Aires. | Cecilia Hopkins |
| 41 | Una visita a los Archivos Beckett. | Beatriz Legorburo |
| 43 | La postmodernidad y una estética beckettiana del fracaso. | Laura Cerrato |
| 51 | That's not moving, that's moving. | John Pilling |
| 59 | Notas para la puesta en escena de <i>Pour finir encore</i> . | François Lazaro |

RESEÑAS

- | | | |
|----|---|-----------------|
| 65 | John Pilling and Mary Bryden (eds.). <i>The Ideal Core of the Onion</i> . | Gabriela Leiton |
| 67 | Linda Ben-Zvi (ed.). <i>Women in Beckett</i> . | Silvia Pallone |

ARTICULOS
Y NOTAS

NOTICIAS DE LA HAYA

LAURA CERRATO

En mi calidad de miembro correspondiente de la BECKETT SOCIETY, fui invitada por las autoridades a participar del **Segundo Simposio Beckett en la década del '90** (La Haya, abril 1992). Se me encomendó asimismo difundir el anuncio del acontecimiento en Buenos Aires. Por su parte los organizadores del Festival de teatro Beckett, que funcionaría paralelamente al Simposio, me solicitaron reunir material dramático y de video de puestas de obras de Beckett en nuestro país.

Mi tarea se centró en el ámbito universitario y dramático local. De los varios interesados en participar que me hicieron llegar sus propuestas quedaron finalmente seleccionados algunos miembros de mi SEMINARIO BECKETT (Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.), ex-alumnos de la Facultad y algunos grupos teatrales de Buenos Aires. Los resúmenes de los trabajos fueron enviados a La Haya y aceptados por el Comité. Con respecto de las puestas, seleccioné un video del director teatral Miguel Guerberof que muestra una elaboración personal de los Actos sin palabras I y II de Beckett y serví de enlace con la compañía Alcón-Bonet, que estaba dando *Fin de partida*, para tratar de llevarlos a La Haya. Los organizadores del Festival se mostraron muy interesados y me informaron que iniciaban una correspondencia con el sr. Bonet a los efectos, pero finalmente la compañía desistió de viajar, debido a compromisos previos contraídos.

El grupo de personas que, en representación del SEMINARIO BECKETT y de la Facultad, viajaría a presentar sus ponencias quedó finalmente constituido por la Lic. Cecilia Cardoso, la Prof. Beatriz Legorburo, el Lic. Lucas Margarit y yo misma, con los siguientes trabajos: "Beckett in Buenos Aires", "Beckett and the Cabbalah of Void", "Beckett and Fragmentarism" y "Postmodernism and Beckett's Æsthetics of Failure", respectivamente.

Los cinco días de trabajo se estructuraron alrededor de cinco conferencias centrales a cargo de algunos de los mayores especialistas del mundo (Martin Esslin, Ruby Cohn, James Knowlson, Enoch Brater y Hersch Zeifman). Durante cada jornada se reunieron diversos paneles de estudiosos que trataron diferentes aspectos de la obra de Beckett,

tales como Beckett y la biografía, Beckett y la filosofía, Beckett y la música, Beckett y las artes visuales, la puesta en escena, la prosa narrativa, nuevas perspectivas en su teatro, nuevas perspectivas en su narración, la androginia textual y teatral, la interpretación dramática de sus obras, la estética postmoderna y Beckett, el género en Beckett, la génesis de su obra bilingüe, el contexto irlandés, los medios y Beckett, Beckett y la literatura anterior al siglo XX, la traducción de Beckett (taller), etc. Los paneles sobre cada tema reunían entre cinco y diez participantes, en sesiones exclusivas para los miembros del Simposio, y se analizaron y discutieron todas las ponencias.

Como siempre en estos casos, las actividades complementarias aportaron también contactos muy útiles. En nuestro caso fue muy positiva la presencia de un grupo considerable de la Universidad de Buenos Aires y la participación de los miembros del SEMINARIO BECKETT fue especialmente bien recibida por los asistentes. El acontecimiento coincidió además con la aparición del primer número de *Beckettiana*; *Cuadernos del SEMINARIO BECKETT*, que nos permitió difundir aun más nuestras actividades a nivel internacional.

En lo que atañe a mi labor, tuve la oportunidad de relacionarme personalmente con otros miembros correspondientes de la BECKETT SOCIETY y con el comité editor de *THE BECKETT CIRCLE*, publicación en la que colaboro regularmente, asistiendo a una reunión en la que se trataron diversos puntos referidos al funcionamiento de dicha revista. También aproveché la oportunidad para establecer relaciones con diversos especialistas y obtener de ellos colaboraciones para números futuros de *Beckettiana*.

Independientemente de la labor estrictamente académica, tuvimos la oportunidad de asistir a numerosas representaciones en el marco del Festival Beckett, que comprendió más de veinte puestas diferentes de origen inglés, irlandés, norteamericano, francés, holandés, italiano e israelí. Algunas de estas puestas fueron reseñadas por mí para *THE BECKETT CIRCLE* y aparecieron en el número de otoño. Otra oportunidad muy interesante fue la posibilidad de ver un abundante material audiovisual vinculado con las puestas de Beckett, a través de las proyecciones cinematográficas de la Cinemateca Holandesa, las grabaciones de audiocassette de consulta personal a disposición de los asistentes, en cabinas habilitadas al efecto en el Teatro Nacional y la proyección de numerosos videos en el foyer del mismo teatro. Allí también se presentó el video de Miguel Guerberof.

Otras actividades vinculadas con el Festival nos permitieron ponernos al día con la bibliografía más reciente sobre el autor tratado y adquirir algunas publicaciones de interés para el SEMINARIO BECKETT, que iremos reseñando. De especial importancia

para nosotros creo que fue el contacto con los autores de la primera "mediografía" de Beckett, i.e. una recopilación de más de doscientos registros fílmicos, de video y aurales, de puestas de Samuel Beckett, editada por la Universidad de Leiden, en la cual fui invitada a colaborar, aportando datos sobre material similar en nuestro país. En este sentido me permito hacer un llamamiento a nuestros lectores que puedan aportar datos sobre grabaciones en audio o videocassettes (comerciales o no) de puestas de Beckett hechas en el país, a los fines de completar la información sobre Argentina.

Además de las ponencias llevadas desde Buenos Aires, este número de *BECKETTIANA* incluye la traducción del inglés de un artículo de John Pilling (coordinador de varias comisiones de trabajo en La Haya) sobre la movilidad y el estatismo en la obra de Beckett. Asimismo, me ha parecido de especial interés traducir y dar a conocer las notas de trabajo y puesta en escena de *Pour finir encore*, una creación del joven y talentoso François Lazaro, que presencié en La Haya.

Como elemento de interés y utilidad incluimos también una descripción nostálgica de los contenidos del ARCHIVO BECKETT en READING que Beatriz Legorburo pudo revisar con cuidado. Es nuestra intención, en los próximos números, ir incorporando un listado del material inédito que dicho ARCHIVO posee para consulta de investigadores y otros interesados.

Laura Cerrato

BECKETT Y LA CABALA DEL VACIO

BEATRIZ LEGORBURO

*Una canción quiere decir llenar
un jarro y, aún más, romper el
jarro. Hacerlo pedazos. En el
lenguaje de la Cábala acaso
podríamos llamarla: Recipientes
Rotos.*

H. Leivick

*La palabra humana es como un
cascado caldero al que arrancamos
melodías buenas para hacer bailar a
los osos cuando lo que pretendemos
es conmover a las estrellas.*

Gustave Flaubert

A diferencia de Emma Bovary, Beckett no se preocupa porque su obra solo haga bailar a los osos, así como tampoco espera conmover a las estrellas. En lo que respecta al caldero, éste puede, como la olla de Mr. Knott, no ser *exactamente* lo que parece. Las únicas certezas de Beckett son las rajaduras, y el vacío que hay dentro. Como dice Julian Barnes diciendo a Flaubert: "No es lo que construyeron. Es lo que demolieron. No son las casas. Son los espacios entre las casas. No son las calles que existen. Son las calles que ya no existen."¹ Esto es lo que cuenta. O lo único con lo que contamos.

La percepción que un cabalista tiene de Dios a través de sus atributos, los sefirot, es, como la relación del hombre con el lenguaje y como su percepción del mismo, quebrada, fragmentaria.

Isaac Luria -ese cabalista un tanto revolucionario- formuló la idea del "hombre primordial" como un recipiente en el cual la nueva luz que acompaña a la palabra de Dios choca con la vieja luz, transformando al hombre en una perpetua lucha de luz contra luz.² Esta guerra, traducida a la escritura, quiebra todos los sefirot excepto los tres superiores, los únicos que pueden soportar la presión.

A diferencia de Luria, Beckett no tiene certezas teológicas; pero sabe de la lucha de dualidades dentro del hombre, y que tanto el hombre como el lenguaje se quiebran bajo la tensión.

La Cábala es un texto -Harold Bloom llama a los sefirot "poemas"- y, como tal, ha confrontado a sus lectores, sus decodificadores, con esencialmente los mismos problemas que Beckett ha hecho centrales a su obra: el impedimento y el fracaso, junto con la necesidad de continuar con un intento que está condenado a fallar. El hombre -lenguaje, cuerpo, mente- nunca colmará las expectativas del hombre, siendo a la vez algo que lo supera.

En su trabajo *Borges y la Cábala*, Saúl Sosnowski comienza aclarando que mientras que para el cabalista el mundo tiene sentido y existe un secreto, una verdad para ser revelada, para Borges los métodos cabalísticos son meros juegos. Carter Wheelock, citado por Sosnowski, agrega: "Borges does not believe that man can surpass himself, he is no mystic. His art is no truth and does not seek truth. It does not transcend anything but undercuts everything by driving downward and backward to the ground of things."

Esto sería también aplicable a Beckett, tanto él como Borges desconfían del lenguaje como representación de la realidad, ambos se abstienen de las verdades. Pero Borges cree en el lenguaje como una herramienta para la creación (aquí ve Sosnowski el lazo con los cabalistas); y una herramienta se define en términos de su utilidad, de su potencial para llevar a cabo una tarea. Mientras que, para Beckett, el lenguaje se ha vuelto un mero pasatiempo metafísico, una simulación que ayuda a pasar el tiempo entre la cuna y la tumba.

En lo que parece ser sólo una graciosa coincidencia, pero podría ir más allá de esto, tanto los personajes beckettianos como los cabalistas encuentran solaz en las permutaciones. Abulia -el original, no la computadora de Eco- creó un sistema de plegaria por permutaciones.³ Para los cabalistas, la plegaria era un lazo con Dios; para los personajes de Beckett las permutaciones y repeticiones proveen un tipo de solaz diferente, como lo expresa el Dr. Pilling: "el vacío y la opacidad lo proveen (al narrador de los textos permutativos) de un refugio que el lenguaje común le niega a su personaje inventado. Lo provee, en realidad, de un texto en el que puede desaparecer". Desaparecer en una plegaria, desaparecer en infinitas permutaciones, tomar refugio en un tipo de lenguaje que parece menos amenazador porque esta casi matemáticamente controlado. Más adelante Pilling agrega: "Es sólo cuando ocurren las repeticiones que uno puede relacionar los átomos de su experiencia".⁴

Otro aspecto que acerca la -me siento tentada a llamarla "cruzada", no a pesar de, sino a causa de las connotaciones de la palabra... ¿o acaso lo que realmente importaba era conseguir el Grial?- entonces, "cruzada" de Beckett a los cabalistas, es el concepto de exilio.

Los cabalistas eran exiliados tanto en sentido literal como figurado. Después de la expulsión,

los cabalistas judíos de España se enfrentaron al problema así expresado por H. Bloom: "¿Cómo dispone uno de un nuevo impulso religioso, fresco y vital, en una época de disturbios, precaria y casi catastrófica, cuando se hereda una tradición religiosa tan rica ya y coherente que da poca cabida a nuevas revelaciones e incluso reflexiones?"⁵ Eran exiliados también en tanto Dios le reveló a Moisés un acceso secreto a las tablas -y el hombre fue dejado fuera. Beckett es también un exiliado. En el sentido más obvio, es alguien que decidió abandonar su país definitivamente, pero también buscó exilio en el francés de su inglés nativo, y se exiló de la palabra en lo que llamó la "despalabra" o "impalabra" ("unword"). Sin embargo, el testimonio de Beckett no es el de alguien que añora volver. Su trabajo "habla" este exilio, es quizás la formulación de una condición a la que el hombre no puede escapar: todos somos exiliados que no podemos aspirar a habitar totalmente nuestros cuerpos ni nuestro lenguaje. Quizás sea este el "artículo de no fe" más importante de Beckett.

Entre los cabalistas, fue Luria quien formuló una muy moderna -Bloom lo llama estructuralista *avant la lettre*- visión del progreso y la creación, que también se acerca bastante a la perspectiva de Beckett. Antes de Luria, los cabalistas veían la Creación como un proceso unilateral, progresivo, fluyendo de Dios hacia el Hombre. Un movimiento en el cual cada período se incorporaba al anterior, suavemente y sin disturbios. En Luria, la Creación es un proceso sorprendentemente regresivo, en el que un abismo puede separar cualquier período del siguiente, y en el cual la catástrofe es siempre el elemento central.⁶

Una de las dos fuentes principales de la cábala es el gnosticismo -la otra es el neoplatonismo-, a veces tan cercano al existencialismo. Quizás esto explique la visión de Luria así como el valor que la cábala tiene para la mayoría de los cabalistas: una búsqueda que es, en realidad, más un planteo sobre el ser y el conocimiento de la condición humana que el deseo de encontrar la clave para nombrar lo innombrable, o para la creación del golem.

Los gnósticos ven un abismo que separa al mundo del Ser Supremo del cual se supone que emana. Se preguntan cómo un mundo tan imperfecto como éste pudo proceder de un Dios perfecto. Quizás el sastrero del chiste de *Final de partida* pudiese dar una respuesta satisfactoria.

Los cabalistas, en su adopción y adaptación del gnosticismo, tratan de cerrar la brecha entre Dios y su imperfecta creación postulando la idea de dos mundos -uno inteligible, el otro sensible- siendo ambos, no sustancias diferentes del Dios sino formas bajo las cuales la Divina Substancia se manifiesta. El principio de dualidad se mantiene, la herejía se atempera.

El dualismo de Beckett, dicen Knowlson y Pilling, "(...) se acerca muchísimo, a veces, a los modos gnósticos de pensar la materia y el deseo de escapar de sus garras (...)".⁷ Las dualidades, paradójicamente irreconciliables y complementarias, están presentes permanente-

mente en la obra de Beckett. Enormes vacíos parecen separar al hombre del lenguaje, a la mente del cuerpo, a la palabra del significado. "In the beginning was the pun", leemos en *Murphy*. En el principio, en el meollo, está ese quiebre donde, como las dos -o más- posibles lecturas de un juego de palabras, los elementos se mantienen por siempre separados y por siempre enlazados, siempre cediendo, mezclándose, contaminándose y a la vez replegándose, retrocediendo, luchando por separarse.

Un cabalista comienza una búsqueda, un sondeo en el lenguaje que sabe no dará los frutos que espera. Dios le reveló a Moisés un secreto que el cabalista está condenado a tratar de descubrir: sigue en su exilio y aún así continúa, está condenado a ser el poseedor de un fragmento de un todo cuya identidad es, cuanto más, incierta. Cumplir su objetivo, lograr que esas letras "signifiquen", o más bien "Signifiquen", es imposible. Entonces, gradualmente, la ruta se vuelve más importante que el destino, y la compulsión a seguir más fuerte que el deseo de llegar... no hay nada que decir, junto con la obligación de seguir diciendo.

Es cierto que los cabalistas creen que el lenguaje de la Torah tiene el poder de "representar": las palabras y los signos son Dios, son el orden del universo -aunque hay que recordar a Luria, para quien este orden era de una naturaleza un tanto inestable- y esto es, por supuesto, una diferencia de peso entre éstos y Beckett, pero el elemento tantálico inherente a la cábala los aproxima: si el cabalista ha de continuar siendo un hombre y no ha de invadir terreno divino, entonces debe fracasar. No puede saber más que Moisés, no puede tener las llaves de los secretos del universo, no puede mirar a Dios a la cara o, como lo diría Beckett, no puede aspirar a expresar.

Tanto Beckett como los cabalistas se lanzan a una cruzada a través del lenguaje sabiendo que los llevará al fracaso. Ya sea en la búsqueda de la palabra o de La Palabra, el Hombre parece estar condenado a ver, como dijo San Pablo, sólo a través de un vidrio, oscuramente.

ROCKABY

La voz en *Rockaby* se niega a proveer aunque sea un "yo" ilusorio como el de la voz de *Compañía*. La cuasi-letanía no se dirige a nadie. Si hubiese un interlocutor, y ciertamente no necesitaría ser Dios, la letanía se volvería plegaria. En este caso, una voz que es recuerdo "des-habla" un deseo por lo imposible.

La tercera persona a la que se refiere no permite diálogo ni intercambio. El repetido "es tiempo de parar" se opone permanentemente al grito de "más", la compulsión a seguir aún ante la evidencia de derrota o fracaso, la desesperanzada esperanza de "otra alma viviente", de "sólo otra ventana abierta".⁸

La letanía con sus leves variaciones la mantiene viva, la determinación de esperar, de seguir intentando a pesar de la certeza del fracaso mantiene su pensamiento/habla en funcionamiento. La vida misma se vuelve la expresión de este impedimento: ningún interlocutor, ningún otro ser viviente, ninguna ventada levantada. Sólo su propia voz, su única compañía, arrullándola hacia la muerte con lo que sabe será una incumplida e incumplible promesa de comunicación.

Beckett ha sido llamado nihilista, existencialista, y ha sido objeto de otras muchas calificaciones. Puede responder a una de ellas o a todas, pero lo que me interesa señalar es que lo que Beckett busca expresar -inexpresar sería una forma más fiel a su intención- excede la problemática de un período histórico. Habla de un problema inherente al lenguaje y a la condición humana con el que se enfrenta quien se enfrenta a un texto, quien reflexione sobre la palabra, quien intente buscar alguna forma de unidad en su condición fragmentaria. Lo que Beckett hizo, como Luria, fue encontrar la manera de hablar de esta cuestión de tal modo que tuviese un impacto en un tiempo que, como el de Luria, era "de disturbios, precario, y casi catastrófico".

NOTAS

- (1) Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London, Jonathan Cape, 1984.
- (2) Bloom, Harold. *La cábala y la crítica*. Venezuela, Monte Avila, 1979.
- (3) Yates, Frances, *La filosofía oculta en la época isabelina*. México, FCE, 1982.
- (4) Pilling, John. *Samuel Beckett*. London, Routledge and Kegan, 1976.
- (5) Bloom, Harold. Op. Cit.
- (6) Bloom, Harold. Op. Cit.
- (7) Knowlson, James and Pilling, John. *Frescoes of the Skull*. London, John Calder, 1979.
- (8) Beckett, Samuel. *Rockaby*, en *Pavesas*. Genaro Talens, ed., Barcelona, Tusquets, 1987.

COMPANY: ENTRE EL FRAGMENTO Y EL SILENCIO

LUCAS MARGARIT

Fragmento y silencio. La voz que no puede dejar de hablar y la intimidad del silencio que impulsa a la palabra, a la escritura a ser. *Company*, voz y deseo quebrado. Silencio. Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo ¹, es recortarse de un espacio y ubicar el cuerpo en la voz. El texto desde el comienzo nos coloca frente a una voz que plantea la cuestión ¿quién habla?, que como en el Innombrable se convierte en el eje del texto.

“A voice comes to one in the dark. Imagine”. ²

Es la voz de una conciencia textual, que como tal habla a través del texto, que recuerda y se sostiene por medio del texto. Esta voz al poseer y al utilizar una lengua, implica la existencia de un otro: de una segunda persona.

“Use of the second person marks the voice”. ³

La posesión de una lengua no sólo caracteriza al *yo* que habla, a esa conciencia textual que es la voz, sino que también caracteriza al *otro*.

“For were he merely to hear the voice and it to have no more effect on him than speech in bantú or in erse then might it not as well cease?” ⁴

Esta necesidad de un “*otro*” lleva a esa voz a reconstruir un “*oyente*”, la voz como única conciencia del texto se dirige a “alguien boca arriba en la oscuridad”. En *Not I*, por ejemplo, la necesidad de ese “oyente” que implica toda lengua, se cubre físicamente por la presencia de “esa figura alta de pie”. En este caso al tratarse de un relato, y no de una obra de teatro, la situación es otra. El lenguaje soluciona los problemas del lenguaje.

Company es un texto que nos plantea un recorrido de la voz a la escritura, es decir del lenguaje hacia el lenguaje. Este recorrido excluye necesariamente al “*otro*” en cuanto otro. En el presente del texto la anulación de los sentidos de “ese alguien boca arriba en la oscuridad” nos lleva a pensar la anulación del *otro*. El personaje se centra en sí mismo como lenguaje, como conciencia y voz, comienza y termina en el texto, no hay proyección mas que en el lenguaje y hacia el lenguaje. A partir de esto y de la necesidad de una segunda persona a

la cual dirigir esa "voz", se crea la ficcionalización de la "compañía", se la crea desde el lenguaje.

"...cuando surge la segunda persona en el lenguaje interior, es una ficción, y la ficción no es más que la ficción..."⁵

El lenguaje cierra así su recorrido.

"Deviser of the voice and of its hearers and of himself. Deviser of himself for company.

Leave it at that. He speaks of himself as of another."⁶

Este eterno retorno del lenguaje hacia el lenguaje sostiene la imposibilidad de comunicación dentro del texto. A partir de esto se crea una ficción de la compañía, que como tal se remite directamente al lenguaje.

A diferencia de *Watt*, donde se nos relata el desarrollo de una actividad mental que se cierra sobre sí misma, en *Company*, se nos manifiesta esa actividad mental, estamos frente a ella en la escritura. Una actividad mental que concluye en la escritura de sí misma hablándose. Esta actividad mental, esta conciencia fragmentada, -que se puede observar en la superficie del texto-, nos remite a una memoria fragmentada, a una actualización de fragmentos de tiempo. La linealidad temporal se diluye en la conciencia dispersa, cuya voz fragmentada marca su propia temporalidad, su propio presente. "No se puede huir del ayer, porque el ayer nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros", podemos leer en su ensayo sobre Proust. El pasado se presenta entonces implicado y transformado en el presente de esa voz que es escritura, que es conciencia fragmentada y fragmentaria. Entonces podemos pensar que este pensamiento ya fragmentado, en una segunda instancia es nuevamente fragmentado por la voz que intenta decirlo.

"Alguien" que es "voz" y por lo tanto fragmento se presenta imaginándolo todo, incluido él mismo para hacerse compañía. El pasado se centra en la conciencia dispersa de ese "alguien boca arriba" cuyo cuerpo queda casi olvidado en la inmovilidad. La movilidad pertenece al pasado que se recuerda, que se proyecta con el pasado hacia el presente en la voz. Estamos ante un continuo fluir de la voz en el silencio, ante su movilidad:

"The voice comes to him now from one quarter and now from another."⁷

El continuo devenir de la voz fragmentada en el silencio produce la fragmentación de la escritura, se paraliza en esta escritura del silencio, en sus fragmentos inmóviles, la voz se mimetiza con su entorno, se hace silencio en la escritura del silencio. La palabra se volverá muda o no será.

Es el cuerpo inmóvil que se proyecta en la inmovilidad del fragmento escrito, es ese mismo cuerpo anulado el que posee esa voz que es la conciencia del texto en continuo movimiento, en continuo desplazamiento hacia la inmovilidad de la letra. Donde la movilidad del cuerpo queda reducida a la escritura y sometida a la movilidad de la voz.

"Is there anything to add to this esquisse? his unnamability".⁸

En este texto, de los nombres sólo quedan las marcas iniciales, "M" y "W", como meras excusas para facilitar la referencia. El nombre nos remite sin duda a una plenitud ilusoria. Desposeer el nombre posibilita la fragmentación. Se quiebra ese intento de plenitud, se presenta sólo sus fragmentos. El fragmento señala, no nombra, carece de ese afán totalizador.

Ese "alguien" es anónimo y su voz es el fragmento que se dice y se proyecta en la escritura.

En *Camino al habla*, Heidegger habla de la memoria:

"Recordar quiere decir meditar lo olvidado".

"Meditar" como retraimiento, y es éste el lugar de esta voz y su escritura. La meditación en cuanto ensimismamiento dentro del lenguaje de su propia voz. Este ensimismamiento nos conduce a un lenguaje caracterizado por la carencia:

"Only a small part of what is said can be verified".⁹

Infima parte que queda esbozada en la conciencia, en la voz y por último en la escritura. Pensar esta carencia, esta imposibilidad del lenguaje nos hace sospechar la función del fragmento en cuanto imposibilidad, ya que es la última oportunidad de atravesar un límite, aunque esto resulte una evidencia más de su existencia. El texto se manifiesta no como un fragmento totalizador sino desde lo mínimo del fragmento. La voz produce el golpe de la fragmentación, y el movimiento anulado en la escritura se recupera en la lectura, "de modo que la cadena de significantes prosigue, al menos mientras una voz hable (aunque sea la del lector)"¹⁰

Tenemos ante nosotros fragmentos inmóviles en la página:

"And how better, in the end, labour lost and silence.

And you as you always were.

Alone."¹¹

Este último fragmento, "Solo", envuelve todo el texto. Las marcas de ficcionalización de "compañía" se sostienen a partir de esta palabra final.

Es necesario crear el cuento de otro contigo en la oscuridad, el cuento de alguien contando un cuento contigo en la oscuridad, creando la ficción de compañía. Esto nos remite sin duda a ese estado de solipsismo que caracteriza las obras de Beckett. "Solo" en y con el pensamiento que es voz. Como dice G. Benn: "El hombre no es solitario pero el pensar lo es."

Este encierro se manifiesta en el pensar del lenguaje de "alguien boca arriba en la oscuridad", que escucha su voz, que recuerda, que permanece inmóvil para dar paso al movimiento de su voz, para que pueda ser "escuchada" en su inmovilidad, ser escrita.

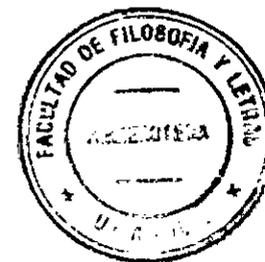
Ya no hay otro, sólo ese otro puede ser pensado a partir del lenguaje (ficcionalizado o gramaticalizado).

"Solo" es el recorrido de este texto, "solo" de la movilidad a la inmovilidad, de la voz a la escritura. Planteando así la única compañía posible: el lenguaje, "Compañía". Una posible escritura del silencio, o en palabras de Maurice Blanchot, "eternamente el silencio se habla". Nos encontramos frente al silencio, a la escritura del silencio: la palabra se volverá muda o no será.

NOTAS

- (1) Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires, 1968; pág.41.
- (2) Beckett, Samuel. *Company en Nohow On*. Calder, London, 1992; pág. 5.
"Una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar".
- (3) Beckett, Samuel. Op.cit. pág. 6.
"El uso de la segunda persona caracteriza a la voz".
- (4) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.7.
"Pues, si sólo oyera esa voz y no le produjese efecto distinto que una expresión en bantú o en gaélico, ¿no sería igual que callase?".
- (5) Derrida, Jaques. *La voz y el fenómeno*.
- (6) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.20.
"Inventor de la voz y de su oyente y de sí mismo. Inventor de sí mismo para hacerse compañía. Déjalo estar. Habla de sí como de otro."
- (7) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.12.
"La voz le llega ahora unas veces de un lado y otras de otro".
- (8) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.37.
"¿Algo que añadir a este bosquejo? su innombrabilidad."
- (9) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.5.
"Sólo se puede verificar una ínfima parte de lo dicho."

- (10) Tagliaferri, Aldo. Epílogo a la edición española de *Compañía*, Anagrama, Barcelona, 1982. pág.73.
- (11) Beckett, Samuel. Op.cit. pág.52.
"Y cuánto mejor a fin de cuentas, las penas perdidas y el silencio. Y tú, como siempre has estado.
Solo"-



**BECKETT EN BUENOS AIRES
-UN RELEVAMIENTO DE LAS PUESTAS EN ESCENA DE
TEXTOS BECKETTIANOS-**

CECILIA HOPKINS

LAS PRIMERAS PUESTAS EN ESCENA.

El 18 de setiembre de 1956, cinco estudiantes de la carrera de arquitectura cuya edad promedio era de 26 años, puso en escena *Esperando a Godot* en Buenos Aires. Las funciones tuvieron lugar en la casa de Mendoza (Florida 713) y el reparto fue el siguiente:

ESTRAGON:	Roberto Villanueva
VLADIMIR:	Leal Rey
LUCKY:	Nodier Lucio
POZZO:	Jorge Petraglia
MUCHACHO:	Ricardo Petraglia

Dirección: Jorge Petraglia

Como no sólo se trataba del primer estreno de una obra de Beckett en Argentina, sino que también se trataba de un estreno absoluto para toda Sudamérica, el hecho tuvo una resonancia especial.

Antes de echar un vistazo a la recepción y crítica que aquel evento generó en los medios de la época, resulta necesario inscribirlo en el panorama teatral de entonces.

La cartelera de espectáculos de los diarios del día ya citado aporta algunos datos que permiten evaluar la producción teatral de la época: a excepción de una obra de O'Neill y otra de Arthur Miller, los demás espectáculos ofrecidos giraban en torno a temas cotidianos, algunos de ellos en clave humorística y dentro del género revisteril, a juzgar por sus títulos y los actores involucrados. Solamente el Instituto de Arte Moderno, - y alguna otra excepción - ofrecía obras de autores modernos de gran calidad - Tennessee Williams, Camus, Albee, Anouilh, entre otros -. Hasta la caída del régimen peronista existió una tendencia hacia la frivolidad y la convencionalidad en la elección de obras

por parte del teatro comercial. Es recién a partir de la época del estreno de *Esperando a Godot* cuando los empresarios teatrales comienzan a observar el ejemplo de los teatros independientes en cuanto a la selección del repertorio a ofrecer.

Todos los testimonios recogidos - tanto verbales como escritos - señalan que el público teatral y el crítico de espectáculos de 1956 sintieron un gran impacto ante aquel pequeño escenario vacío de toda escenografía y ante un estilo de actuación absolutamente distinto al que estaban acostumbrados.

El estilo de actuación común de entonces daba gran importancia a la voz y a la dicción del intérprete. En cuanto a su gestualidad, ponía el acento en las expresiones de su rostro y en el movimiento de sus brazos y manos. El accionar de la escena trataba de ser un reflejo del accionar cotidiano, tomando en cuenta, además que a este comportamiento "natural" básico se le adicionaba una buena dosis de estereotipos y convenciones teatrales ya aceptadas, de muy larga trayectoria en el realismo teatral argentino.

No es difícil, por lo tanto, imaginar la reacción de un público habituado al código escénico ya descrito. Cierta parte de la crítica censuró el estilo de interpretación del Teatro de Arquitectura por identificarlo con comportamientos infantiles o con la actuación de payasos en un circo.

Oswaldo Pellettieri resume en tres posturas adoptadas por la crítica especializada de la época: la del crítico poco formado e informado, la de los intelectuales ligados al realismo testimonial y la de los críticos que manejaban la información adecuada como para evaluar la puesta.

A continuación se transcriben fragmentos de las reseñas que corresponden a la primera de las posturas descritas:

"... admitiremos que (Beckett) toma el teatro en chunga (...) Pero si así no fuera, si ha pretendido realizar lo que ha dado en llamarse teatro de vanguardia, entonces no podremos tomar en serio ni al autor ni a su teatro, que nos resulta de retaguardia porque expresiones escénicas como la aludida, nos la ofrecieron hace muchos años Pepino el 88 y los inolvidables Podestá"

(Dora Lima, EL MUNDO, 19/9/56)

"¿No estará esperando la ultra-metafísica-realista, psicológica, tallarinística obra de Beckett que llegue un niño y la defina crudamente?"

(Ines Malinow, REVISTA LYRA, 21/9/56)

"(*Esperando a Godot*) es de un hermetismo abrumador. (...) Nada habría perdido la literatura dramática si Samuel Beckett se hubiera abstenido de escribir *Esperando a Godot*."

(Jaime Potenze, LA PRENSA, 21/9/56)

Por otra parte, la crítica vinculada a cierto teatro independiente que valoraba por sobre todas las cosas el contenido claro y aleccionador del argumento dramático, por considerar al teatro como arma de cambio social, si bien reconoció el valor literario de la obra, se mostró contraria a aquel nuevo lenguaje escénico por encontrarlo críptico y elitista.

Finalmente, hubo un cierto sector de la crítica que comprendió inmediatamente tanto al texto dramático como a la propuesta estética que lo fundamenta, recibéndola calurosamente.

Según las palabras del director de la obra, Jorge Petraglia, fue la crítica la que convirtió en un éxito a este espectáculo. Nadie iba en un comienzo; el público comenzó a acercarse a causa de las controvertidas críticas que el espectáculo originó. También reconoce que fue una osadía por parte del Teatro de Arquitectura encarar la traducción del texto además de los trabajos de puesta, los cuales duraron tan solo 20 días. Todos los integrantes del grupo eran fervientes admiradores de Buster Keaton y de los hermanos Marx, por lo que todos tenían muy a mano el lenguaje gestual propio del circo y del vaudeville. Ninguno de ellos tenía entrenamiento físico especial; encaraban el texto desde la marcación de las situaciones planteadas por Beckett. Según asegura el propio Petraglia, hicieron hincapié en las situaciones de comicidad y grotesco, priorizando todo lo que hay de extrovertido en la obra. También tuvo muy en cuenta la presencia del público y del espacio ficticio de la representación.

Esperando a Godot fue repuesta por Jorge Petraglia, Roberto Villanueva y Leal Rey seis veces desde su estreno hasta 1975. Luego de tanta polémica, en 1963, y en ocasión de una de esas reposiciones, el crítico de *La Nación*, extrañamente, encuentra que la obra es antigua y que carece de interés al haberse diluido el clima de posguerra que, según él, le había dado origen. Encuentra que su "mensaje desesperanzado" ya no tiene destinatario:

"A diez años de su estreno está envejecida (...) por su lento transcurrir, su carencia de ritmo teatral, su lenguaje machacoso."

"Su teatro (el de Beckett) se encamina lentamente a los anaqueles de las bibliotecas donde soportará el peso del polvo secular."

También por los años '60, Dora Lima, aquella crítica que tan mal había hablado de *Esperando a Godot* y de su autor, pareciera haber revisto en algunos términos su opinión sobre Beckett. En 1965, en ocasión de estrenarse *Opus (Play)*, con la dirección de Oscar Barney Finn, esta crítica afirmó desde *El Mundo*:

“No es ni con mucho el Beckett de *Esperando a Godot*. Esos monólogos obsesivos cansan al espectador, lo aburren.
(14/11/65)

A nueve años del estreno de *Esperando a Godot*, Dora Lima ya había logrado valorar su texto. Tal vez en un lapso semejante le ocurriría lo mismo con *Play*. En cambio, Jaime Potenze, el crítico de *La Prensa*, no varió en absoluto su posición, adicionando, por otra parte, ciertos toques de ironía:

“En cuanto a *Opus (Play)* de Samuel Beckett, tiene un texto que después de dicho es repetido para que no haya dudas de que el autor es de convicciones firmes.” “... la presencia de tres personas - que se supone han fallecido - con sus rostros blanqueados, sobre tres urnas funerarias, contando cosas no exageradamente apasionantes, invita más al tedio que a la adhesión. El director obtuvo toda la monotonía razonablemente logable en la pieza.”

(18/11/65)

Traducida por Marcelo De Ridder, *Opus (Play)* se ofreció en el Teatro 35 (Callao 435, Subsuelo) con el siguiente reparto:

HOMBRE 1	Eduardo Gualdi
MUJER 1:	Nacha Guevara
MUJER 2:	Martha Quinteros

Durante toda la década del '60, el teatro no comercial cambiaba sus recursos y modos de producción. El método Stanislavski se había generalizado en los talleres actorales reemplazando con el estudio sistemático la confianza que el primer teatro independiente había depositado en el tesón y el “talento natural”. Alrededor de estos nuevos grupos se nuclearon los nuevos dramaturgos que deseaban reflejar la problemática social argentina en las tablas. Osvaldo Pellettieri asigna a esta propuesta textual y estética, el nombre de Realismo Crítico.

Por otra parte, en 1965 abrió sus puertas el Centro de Experimentación Audiovisual, dependiente del Instituto Di Tella, dirigido por Roberto Villanueva. Esta institución

funcionó como infraestructura propiciadora de otras experiencias teatrales neovanguardistas que más tuvieron que ver con ciertos ejemplos europeos o norteamericanos. Se trataba de espectáculos en los que el texto dramático no existía y en los que se apelaba a la gestualidad actoral, a los juegos luminotécnicos, a las proyecciones fijas o móviles y a cintas grabadas. Hubo espectáculos en los que se buscó la integración del ballet, del circo y del music-hall, así como se experimentó con la libre movilidad del espectador a los efectos de obtener una visión múltiple del espectáculo.

Fue en este espacio teatral donde Jorge Petraglia volvió a dirigir e interpretar otro texto de Beckett: *Krapp o La última cinta magnética*. Para esta obra, grabó el texto con la ayuda de un aparato común, en una de las habitaciones de su casa y con ruido ambiental. El estreno tuvo lugar en 1968 con una reposición en 1971. Para ese entonces, Petraglia recuerda que al usar la misma cinta de tres años atrás se sintió dolorosamente cercano al protagonista. Al preguntársele acerca de los problemas de la autodirección, Petraglia aseguró no haberle representado esta tarea ningún inconveniente. Barrault, el actor y director francés con quien debutara en 1950, había resultado para él un modelo determinante de actuación y autodirección.

La crítica también se dividió en sus opiniones. Por un lado se dijo que:

“La obra conserva intactas su calidad literaria y la contundencia de sus efectos escénicos. Lo curioso es que un combate semejante entre un aparato que evoca sucesos pretéritos con esplendor literario y un viejo que rezonga entre estertores, alcanza una calidad sensitiva conmovedora y feraz. (Jorge Petraglia da el calor de la realidad a esos residuos humanos que el autor utiliza como trampolín para planear sobre la vida.”)

(LA RAZON)

Y por otro que:

Teatralmente, la pieza es tediosa, por cuanto son demasiados 40 minutos para asistir a una agonía que ni siquiera culmina en la muerte, porque Beckett se cuida muy bien de que nada termine en sus piezas, con lo que les infunde un matiz de eternidad. Lo que importa es el sufrimiento, y un final feliz sería un rayo de esperanza.”

(Jaime Potenze, LA NACION)

Además, un crítico cordobés consideró la puesta de Krapp como “un puntapié en el tobillo a la actividad teatral.” Declaró haber escuchado en el texto “palabras malsonantes

dichas con desaprensión desvergonzada”. Aclaró, además, que no “está dispuesto a admitir todo lo que venga de París”. Finalmente, aseguró que, ante tanta falta de respeto “el público podría subir al escenario y romper la cinta” ya que “el teatro moderno, sobre todo aquel que se empecina en bucear recónditas miserias a través de un lenguaje nuevo, no es todavía un manjar fácil para muchos”.

El mismo año, Jorge Petraglia encaró la dirección de *Días felices*. Eligió para tan difícil trabajo a Luisa Vehil, una actriz argentina de larga trayectoria en el medio teatral. El papel de Willie fue confiado a Rodolfo Morandi. La puesta fue realizada en el Teatro Liceo, sala de estilo a la italiana, siendo respetada todas las acotaciones referidas a la escenografía y al vestuario. Esta vez la crítica teatral no encontró demasiados elogios ni para el texto de Beckett ni para la puesta de Petraglia:

“... texto desnudo de acción, no tiene calidad de texto teatral. Agobiante y tedioso monólogo” “... resulta obvia desde su propuesta escenográfica...”

(LA RAZON, 5/5/68)

“Oscura y extenuante obra” “Beckett utiliza un surrealismo violento y agresivo de barricada, sin importarle un ápice el espectador.” “... es una sólida muestra de negatividad teatral cuyo propósito de convocar la especulación intelectual resulta forzado por cuanto hoy existe una obligación de síntesis en todas las artes. Y montañas de palabras - el 95% de ellas, huecas - no es el mejor camino para construir la nueva dramaturgia.”

(CLARIN, 2/5/68)

Nuevamente, la incomprensión y el rechazo de la textualidad de Beckett por aquellos años. Ambas se estrenaron en 1961 en el Teatro Larrañaga (Bartolomé Mitre 2020): *Final de partida*, el 23/5/61 y *Acto sin palabras*, el 5/12/61. La dirección estuvo a cargo de Julio Castronuovo en las dos oportunidades.

LOS AÑOS DEL COMPROMISO POLITICO Y SOCIAL

Luego de 1970 fueron estrenadas una gran cantidad de obras de autores argentinos con una temática abiertamente política. En ellas confluyeron tanto la vertiente del realismo-crítico como la de la neovanguardia: las obras seguían tratando de probar una tesis realista pero su modo de exponerla ya no tenía tantos puntos de contacto con el naturalismo sino que apelaba a recursos teatralistas propios del sainete, el grotresco o el expresionismo teatral: apartes, morcillas, declamación, mueca, detención del

movimiento. La mayor parte de los grupos de teatro abiertos a nuevas experiencias se esforzaba en producir un testimonio político y social, pero desde nuevos lenguajes escénicos. Poco interés de trabajo suscitaban textos de dramaturgos extranjeros que sí habían entusiasmado a actores y directores durante los años '60: Ionesco, Cocteau o el mismo Beckett. Sin embargo, fiel a su pasión por este autor, en 1971, Jorge Petraglia estrenó como director y actor, en el Teatro Coliseo, uno de sus textos radiofónicos: *Cenizas (Embers)*. Este director dijo desconocer el dato, pero en la crítica al espectáculo, Emilio Stevanovitch aseguraba que Beckett había negado los derechos a la versión teatral de *Cenizas* al mismísimo Lawrence Olivier, por lo que, el estreno argentino era, además, el estreno mundial para la escena.

Para la puesta en el espacio del texto pensado para radio se dejó el enorme escenario frontal del Teatro Coliseo totalmente desnudo. En el medio, sentado en un taburete de madera de patas altas, se encontraba Enrique, el protagonista. Su cuerpo estaba inmovilizado por un chaleco de fuerza e iluminado por una encandilante luz blanca. Su monólogo duraba cerca de una hora. En ese lapso, la obsesión por la muerte de su padre y el terror que el mar le despierta, lo llevan a revivir criaturas y fantasmas de su pasado. Su esposa es la única que, como representación mental, aparecía en escena. Fue interpretada por la actriz Noemí Manzano quien se sirvió del juego de contrastes para su composición: su gestualidad oscilaba entre la tensión y la laxitud. En medio de una angustia infinita, el protagonista sentía avanzar sobre él la amenaza del mar en la forma de presencias humanas que, envueltas en vendas reptaban a su alrededor hasta que, trepando sobre él, terminan ahogándolo.

La banda sonora que fue utilizada en la puesta pertenecía a Enrique Jorgensen y Rubén Fraga, ambos famosos por sus experimentaciones audiovisuales en el Instituto Di Tella. Por otra parte, los seis figurantes - tres hombres y tres mujeres - eran alumnos del propio Petraglia del Seminario Municipal de Arte Dramático de San Isidro.

En 1977, María Rivera, una de las figurantes que tomara parte en *Cenizas*, comenzó a trabajar en la puesta en escena de un ensamble de textos de Beckett. Esta directora configuró el espectáculo en una estructura fragmentaria integrada por piezas breves y trozos de la obra narrativa de Beckett. Salvo *Acto sin palabras I y II*, recurrió a la obra menos conocida en nuestro país. En el caso de *Vaivén* y *No yo* fue un estreno absoluto. En cuanto a los fragmentos narrativos, fueron elegidos *Dante y la langosta*, trozos de *Watt* y secuencias de la trilogía integrada por las novelas *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. En la traducción de los textos colaboraron Leal Rey, Jean Pierre Regueraz y la propia directora. Aquella sucesión fragmentaria trató de marcar una progresión hacia una síntesis expresiva, hasta lograr el despojamiento de lo no esencial, representado cabalmente en el cierre del espectáculo con *No yo*, interpretado por María

Rivera, mediante un potente spot orientado hacia su boca, en medio de una oscuridad total.

Para el montaje de las obras, la directora siguió fielmente todas las indicaciones hechas por Beckett. El trabajo de los actores fue, en un comienzo, tradicional: pidió imágenes, recuerdos, vivencias. Luego, fue quitándoles en forma progresiva los medios de expresión hallados, fue esquematizando el movimiento hasta condensarlo en un gesto mínimo, pero dotado de la mayor intensidad expresiva. El mismo procedimiento siguió la propia directora para componer *No yo*. Las corridas, los saltos, es decir, el movimiento del cuerpo que utilizó en las sesiones de ensayo fue suprimido para llegar a la expresividad de un sólo órgano. Luego del entrenamiento previo, la boca se había cargado de toda la energía y la emotividad que la actriz había logrado haciendo pleno uso de su cuerpo.

El espectáculo descrito se llamó *Cita con Beckett* y fue puesto en escena en La Manzana de Las Luces y en el Teatro Payró en 1978, con una duración de una hora y cuarto. El elenco estaba integrado por Eva Krumnov, Sonia Staber, Regina Lamm, Pía Castro, Ursula Heine, Jean Pierre Reguerraz, Horacio Diana y Beatriz Spitta.

Un año después del estreno de *Cita con Beckett*, es decir, en 1979, se realizó una nueva puesta de *Esperando a Godot*, esta vez en el Teatro Municipal General San Martín. La institución convocó para la dirección de la obra a Hugo Urquijo.

En un principio, el director sintió temor de que el texto de Beckett generase aburrimiento en el espectador. Al considerar esta posibilidad, Urquijo pensó que toda la puesta debería estar al servicio de la idea de atenuar el aburrimiento que una larga espera provoca. Trató, entonces que la puesta del texto dramático duplicase uno de los momentos de la obra: aquella primera aparición de Pozzo, en la que, apelando a todo su histrionismo se esfuerza por hacer más llevadera la espera de los protagonistas. Hugo Urquijo identifica, entonces, al público con Vladimir y Estragón: ambos están destinados a esperar que algo ocurra, algo que satisfaga sus expectativas. Pozzo, por otra parte, está identificado con el hecho teatral; un artificio pensado esencialmente, para acortar, para matizar la existencia humana que debe acontecer, hasta a pesar de uno mismo. Toda la puesta estuvo destinada, según Urquijo, a hacer más agradable la espera inútil del espectador, ya que nada sucederá; nada, salvo la toma de conciencia de la dimensión y características de esa espera.

Hugo Urquijo se valió de la ayuda del escenógrafo Eugenio Zanetti y de todas las posibilidades que el Teatro San Martín pudo aportarle. La idea del tiempo, del transcurso de la vida fue fundamentalmente señalado: un reloj suspendido en escena

marcaba el paso de las horas, durante la obra se sucedían las cuatro estaciones: Vladimir y Estragón se abrigan en el invierno, hacían un pic-nic en el verano, crecían plantas de lechuga en la primavera y caían las hojas en otoño. La luz también marcaba el transcurso temporal con sus diferentes intensidades. El escenario elegido fue el de la Sala Casacuberta, de disposición semicircular. Vladimir y Estragón, que según Urquijo debían venir de "ninguna parte", salían de dos trampas practicadas en el piso del escenario, ambos con un vestuario en el que predominaban los tonos cenicientos. La aparición sorpresiva de los protagonistas trataba de evocar la sorpresa que produce el monigote que por impulso de un resorte sale de su caja. El piso del escenario estaba recubierto por una fina tela cuadriculada que se continuaba en el fondo, sugiriendo un clima matemático y metafísico. Antes de que la acción comenzara, la voz de un niño en off leía con dificultad versículos del Génesis. Acto seguido, una palmera de color ceniciento "crecía" lentamente en escena hasta alcanzar los cinco metros de altura. Por momentos, desde atrás de la tela cuadriculada del fondo, eran doblados los personajes por otros actores que, sin hablar, realizaban las mismas acciones que aquellos, con la precisión de un mecanismo de relojería.

Hugo Urquijo quiso jerarquizar, así, el tema de la duplicación ya existente en la pieza, argumentando, por otra parte, que en la vida son precisamente las segundas experiencias las que se resignifican a la luz de su inscripción previa.

Esperando a Godot fue repuesta por el Teatro San Martín en 1983, nuevamente con la dirección de Hugo Urquijo. En esta oportunidad - y tal vez a causa de las críticas - varió absolutamente la puesta inicial para ajustarse más a la obra original. Eligió esta vez la Sala Martín Coronado, de características tradicionales, y construyó una isla de luz en el proscenio, oscureciendo los laterales y el fondo, para crear una sensación de infinito. Su intención fue remarcar un clima de inmovilidad, de contención, a diferencia de la primera versión, en la que se habían subrayado los elementos grotescos y circenses. El reparto era el siguiente:

VLADIMIR:	Roberto Mosca
ESTRAGON:	Mario Alarcón (Primera versión) Aldo Braga (Segunda versión)
LUCKY:	Andrés Turner
POZZO:	Osvaldo Bonet (Primera versión) Miguel Ligeró (Segunda versión)

LOS AÑOS '80: BECKETT EN VERSION LIBRE

En 1984, Miguel Guerberof, actor y director que manifiesta una gran pasión por la obra

de Beckett, decidió encarar el texto de *Días felices*. Para ello convocó a Chunchuna Villafañe, actriz más conocida por sus trabajos televisivos y cinematográficos que por sus incursiones teatrales. El papel de Willie fue confiado al actor Osvaldo Tesser.

La concreción del proyecto demandó mucho esfuerzo ya que el director trabajó conjuntamente con la intérprete en la traducción del texto francés. Por otra parte, para la creación del personaje y del particular clima que lo envuelve, recurrieron al estudio de la obra pictórica de Francis Bacon. La puesta fue realizada en el Teatro Lasalle y fueron tomadas en cuenta todas las indicaciones escenográficas de Beckett. Lamentablemente, la crítica encontró que la actriz no tenía la experiencia necesaria como para encarar un texto tan complejo que, por otra parte, exige la máxima utilización de la expresividad de la gestualidad en estado de inmovilidad creciente.

Al año siguiente, en 1985, Gerardo Baamonde, actor de una sólida formación interdisciplinaria, le propuso a Miguel Guerberof que lo dirigiera en *Acto sin palabras*. Teniendo en cuenta las características del intérprete, el director reemplazó al actor silencioso de la obra de Beckett por un clown, el cual aportó también su particular estética. La pieza fue construida a partir de una ajustada partitura de acciones, muchas de las cuales no figuraban en el texto original.

Hubo tres versiones de este trabajo escénico: la primera incluía solamente *Acto sin palabras I* y tuvo lugar en el Auditorio Buenos Aires. Las otras dos consistieron en una fusión de *Acto sin palabras II y I* (en ese orden) y fueron presentadas en el Teatro Cervantes y en el Teatro Municipal General San Martín. El papel del personaje restante estuvo a cargo de Facundo Ramírez en una oportunidad, y, en ocasión de un reemplazo, fue interpretado por Javier Blanco.

La crítica del diario Clarín, al igual que la de otros medios, fue muy favorable:

“La puesta en escena de Miguel Guerberof, un profundo conocedor del universo beckettiano, detecta las introspecciones y, como piezas de un rompecabezas arrojado por el aire, los fragmentos se unen, llegan a superponerse al igual que en los sueños. Ese actor que camina hacia el infinito otorga una dispar imagen cósmica del disparate humano. Guerberof no traiciona al autor, por el contrario, despoja a la idea de inútiles complicaciones estilísticas y concesiones a la “comprensión” del espectador. Logra comunicar el sentido trágico del ser humano sintetizando y exponiendo no ya lo absurdo de la existencia sino la existencia del hombre en un hábitat hostil.”

(CLARIN, 1/10/84)

El criterio escenográfico aplicado se caracterizó por su gran sencillez. Se procedió a recrear “un pequeño páramo”, según las palabras del director, a través de la delimitación del espacio que permitió un tapete blanco en forma de trapecio, única zona iluminada de la escena. Cuando se le preguntó al intérprete principal acerca de sus sensaciones al encontrarse en soledad en medio del gran escenario del Teatro Cervantes, contestó: “de todos modos, así uno también está en la vida.”

Es aproximadamente al promediar la década del '80 cuando se evidencia en el panorama teatral de Buenos Aires el afianzamiento de las búsquedas de una nueva camada de gente de teatro. Estos nuevos actores y directores desarrollaron - y aún lo siguen haciendo - sus actividades paralelamente a la desplegada por los actores y directores ya consagrados por el público y la crítica. Teatro joven, teatro experimental o underground son algunas de las denominaciones que estas nuevas tendencias reciben. Dejando de lado la gran cantidad de diferencias que exhiben los grupos y directores enrolados en estas nuevas filas, podría afirmarse que una de las características que tienen en común es la búsqueda de conciliación de múltiples lenguajes escénicos en la definición del espectáculo. De este modo, las técnicas actorales elegidas, conjuntamente con su particular estética, enlazan la danza, el mimo, el clown, el tai-chí, el contact improvisation y la acrobacia en la búsqueda de un estilo interpretativo que no tiene nada en común con el modelo stanislavskiano.

Dos de los directores de estas nuevas perspectivas escénicas son Máximo Salas y Ricardo Holcer. Luego de otras experiencias llevadas a cabo en conjunto, encararon en 1984 la realización de un espectáculo que se llamó *Movitud Beckett*, investigación teatral en la que los autores intentaron “descubrir los movimientos, las intensidades y los ritmos que pueblan el opus total de Beckett”, según sus propias declaraciones. Para ello, exploraron las posibilidades de convergencia de elementos extraídos del teatro oriental, del teatro y la pintura dadáista y del movimiento pop.

Valiéndose de una banda sonora extrañante en la que ruido y música se equiparaban, el espectáculo daba cuenta del encuentro de los personajes de *Primer amor*, anécdota que fue utilizada por los directores con el mismo sentido beckettiano de intentar prefigurar el destino de la humanidad. Según la propia definición de Salas y Holcer, el trabajo se trataba de:

“Una experimentación, una aproximación a los movimientos, intensidades y sonidos de las creaciones de Beckett en general, de una manera antiliteraria que no parte de una visión intelectual de su obra, sino del rescate de la relación entre cuerpos y naturaleza.

Nuestra propuesta no se maneja con códigos lingüísticos articulados: durante toda la obra los dos personajes, una prostituta y un vagabundo, no hablan. Los sonidos son ruidos de maderas, piedras, latas, nylons, granito. Es lo que denominamos un teatro cósmico-coreográfico, ponerle una nueva coreografía al espacio teatral en conjunción con la danza.”

(CRONICA, 7/10/84)

El estreno del espectáculo descrito tuvo lugar en el Teatro El Vitral, siendo repuesto en 1985 en el Centro Cultural Recoleta y en el Centro Cultural San Martín.

En 1986, con la dirección de Ricardo Miguelez, el actor Enrique Iturralde, estrenó en el Teatro Arlequines (Perú 475) un espectáculo que se llamó *Bequereque Qué?*. Se trató de una investigación en torno a *Acto sin palabras*. El trabajo se configuró a través de la sucesión de situaciones desarrolladas desde acciones físicas y sonidos emitidos por el intérprete.

El protagonista era un payaso de la categoría del Augusto. Si el clown que Gerardo Baamonde había compuesto utilizaba una indumentaria más parecida a la de un mimo, Iturralde usó la vestimenta típica del Augusto: grandes zapatos, nariz roja y enormes pantalones.

Cada elemento que aparecía en escena (cubos, sogas, tijeras, palmera, bananas, balde, etc...) constituyó para el personaje un estímulo que puso en funcionamiento su libre asociación, la cual sirvió de disparador del juego hacia situaciones insólitas y absurdas. La característica común de todas ellas era su finalización abrupta, ausente de toda explicitación causal: el placer o la incomodidad assolaban al protagonista repentinamente y la acción se interrumpía. El clown experimentaba, entonces, un cambio de comportamiento por el cual se transformaba en un mono. Cuando surgía otra posibilidad de juego, el Augusto volvía a generar un sinfín de situaciones: cowboys, indios, karatecas, tangueros y deportistas se corporizaban en él sin solución de continuidad.

El actor utilizó todas sus posibilidades físicas, entre las que se cuentan, naturalmente, sus especiales dotes para sugerir a través de inflexiones, tonos y cadencias, innumerables lenguas y códigos de juego: las lenguas orientales se mezclaron con la fonética inglesa, con la tonada cordobesa o con la particular modulación del castellano en las series televisivas extranjeras. Este *Acto sin palabras* resultó, por lo tanto, profusamente verborrágico. Finalmente, luego de unas hora y diez minutos de disparatadas situaciones, esta mezcla de clown y primate decidía morir. Al no poder accionar la pistola, pedía a algún espectador que lo ayudase en el intento. Una vez efectuado el disparo, el personaje

se despojaba de su ropa clownesca para vestirse de traje y corbata y salir de escena, dando por finalizado el espectáculo.

Morfina fue el título elegido para nombrar una trilogía teatral basada en textos de Beckett. Las puestas tuvieron lugar en la sala de El Hangar (Ravignani 1563), en el año 1988. La dirección estuvo a cargo de Raúl Zolezzi.

El personaje que vertebraba los tres trabajos era Krapp, de quien se mostraban tres instancias de su vida. Estos diferentes momentos se hallaban ordenados cronológicamente, al igual que las obras que fueron tomadas como punto de partida para cada uno: *Primer amor* (1935), *Krapp o La última cinta magnética* (1957) y *Compañía* (1979).

En la primera obra, el protagonista cuenta con 25 años, en la segunda con setenta y en la última, Krapp se encuentra en estado pre-mortuorio. Además de estar subrayada la progresión de la juventud a la degradación, el planteo dramático de cada obra se complejizaba desde un desarrollo lineal y tradicional hasta dar con una estética prácticamente cinematográfica por el tratamiento de la luz utilizado y los cortes abruptos de los climas propuestos.

Los actores que interpretaron la versión de *Primer amor* fueron Edgardo Fons y Ana Tonón. Cabe destacar que existe un video realizado en base a esta experiencia teatral en el que intervinieron los mismos actores.

En la versión de *Krapp o La última cinta magnética* intervino el actor Piero Memi, mientras que la interpretación de *Compañía* estuvo a cargo de Ana Cinkö.

El *Teatro Periférico de Objetos* nació como grupo con la preparación de *Ubu Rey*, de Alfred Jarry. Sus integrantes son Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas, Paula Natoli y Daniel Veronese, su director. *Variaciones sobre B* es un trabajo que fue estrenado en el Quinto Festival de Nuevas Tendencias Escénicas que tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta del 2 al 12 de mayo de 1991, para continuar luego sus funciones en Babilonia (Guardia Vieja 3360). Este espectáculo tomó como punto de partida a la captación del clima de toda la obra de Beckett desde la estética titiritera. El espectador se confronta, entonces, con seres que mueven réplicas de seres, a quienes se les determina un accionar que, obviamente, escapa a sus voluntades.

Tomando en cuenta las características particulares de este trabajo resulta conveniente analizarlo en algunos de sus aspectos. Su estructura comprende tres momentos independientes. El primer segmento recrea el enamoramiento, los rechazos y angustias vividos por los personajes de *Primer amor*. Estos hechos se cuentan a partir de la llegada

de dos titiriteros ciegos que, con urgente torpeza, montan un elemental tablado desde donde obligan a sus criaturas a que representen una y otra vez su historia. Los protagonistas que soportan los movimientos contundentes de sus ciegos accionadores, son dos muñecos antiguos de cartapesta, descerebrados y sin ojos, síntesis de la carencia, la desvalidez y el desamparo. Su expresión rígida y la visión de sus patéticas articulaciones recuerdan a los muñecos y maniqués que, desde Giorgio de Chirico hasta Dadá y el Surrealismo, han venido retratando al hombre contemporáneo. Tadeusz Kantor, un ferviente admirador de estos movimientos plásticos y conocedor de la obra beckettiana, siempre se sintió atraído por la extrañante poética de los replicantes humanos. Afirmaba que "la impresión confusa de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero que está privada de conciencia y destino, es lo que provoca ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo". En *Variaciones sobre B*, el lirismo de Beckett llega al espectador con las resonancias del creador polaco; colores terrosos, valijas y muñecos, y la invencible melancolía de los que no puede acontecer de otra manera, ya sea porque se trate del recuerdo una y otra vez revivido, como de una realidad que se impone a toda voluntad.

Con mínimos elementos, los dos ciegos desgranar las instancias de un vínculo que sus criaturas, también ciegas, mantienen. En todo este tramo del espectáculo, el desprecio, la atracción y la torpe sexualidad que establecen entre ambos aparecen, inclusive, con toques de humor. El oficio del titiritero se encuentra intencionalmente rebajado; sus artificios se ofrecen groseramente y el manejo brutal de los muñecos sugiere los crudos vapuleos y vaivenes de la existencia.

Si hasta ese momento los accionadores no mantuvieron ninguna relación con sus criaturas que no fuese la de la imposición, el vínculo manipulador-manipulado se complica en el segmento del espectáculo que se inspira en *Acto sin palabras*. Allí, tres hombres de guardapolvo y barbijo tienen maniatado a un hombrecito en una mesa de observación. el espectador fluctúa entre la impresión de estar observando las primeras reacciones de un recién nacido, las angustias de un enfermo terminal en terapia intensiva o a un ser, objeto de malignas comprobaciones científicas.

La historia de este hombrecito de rasgos tan parecidos a los de Beckett, está marcada por los afanes inútiles y los logros fugaces de quien va consumiendo sus fuerzas físicas y anímicas en la persecución de sus objetivos, relativos al derecho a la elección del propio destino. Este hombrecito vivencia la acechanza y huida de los objetos que se le ofrecen y que ejercen sobre él un extraño efecto condicionador. Sus esfuerzos, sus caídas, sus ramalazos de optimismo y su desolación final resumen el pensamiento beckettiano de que toda voluntad es solamente una ilusión.

Dos de sus manipuladores tienen distinto tipo de relación con el protagonista, vínculo que se establece, particularmente, a través de la mirada. Por momentos lo asisten o lo sacan de error, mientras que en otras oportunidades, lo compelen a la acción. Entre ambos uniformados intercambian miradas de inteligencia; así el espectador los reconoce a la vez como cómplices y, a la vez, avergonzados testigos de una realidad desesperante. El hombrecito, por su parte, los interroga con su mirada, los hace responsables de sus angustias y de sus imposibilidades. Por momentos, también busca en ellos auxilio y consuelo.

Esta relación asimétrica resulta subrayada más aún con la presencia de un tercer hombre de guardapolvo, perverso ayudante de escena, encargado de ofrecer y quitar los objetos de las agudas y expresivas manos de madera del protagonista.

Luego de tanta actividad sin concreción, de tantos límites y vallas, el espectador puede construir una metáfora que señala la relación entre poderosos y sojuzgados. Aunque también, y sin excluir lo anterior, el espectáculo puede hacerle reflexionar sobre una instancia inmaterial, metafísica, que comunica permanentemente al hombre que la imposibilidad es en definitiva, la conclusión de todo proyecto.

La última obra de Beckett estrenada en Buenos Aires fue *Final de partida*, en setiembre de 1991. Se trató de una co-dirección llevada a cabo entre Alfredo Alcón y Osvaldo Bonet. El elenco fue el siguiente:

HAMM:	Alfredo Alcón
CLOV:	Gustavo Roca
NELL:	Márgara Alonso
NAGG:	Osvaldo Bonet

El estreno de *Final de partida* coincidió con el del espacio escénico utilizado: el del Teatro Andamio 90 (Paraná 660) cuya directora es Alejandra Boero, actriz de larga trayectoria en el movimiento teatral independiente. La puesta en escena fue sumamente austera: sin escenografía y con apenas algunos elementos de escena esparcidos por el espacio. Esta sencillez cumplía con la función de acompañar la devastación emocional de los personajes planteados.

La crítica fue sumamente elogiosa:

"La dimensión del fracaso, la certeza del tiempo irrecuperables y la trágica presencia de aquellos seres que pueden ser acompañados

únicamente por la desesperación, se instala en el escenario. Alcón, en su segundo trabajo como director, separa deliberadamente el gesto de la palabra haciendo suya la intención del autor. De este modo, la angustia que rodea a los personajes puede tornarse diáfana y parecerse definitivamente a la comedia humana".

(CLARIN, 1/9/91)

Haciendo una evaluación de todos los datos consignados en el presente trabajo, es posible señalar tres momentos en la escenificación porteña de textos beckettianos.

Una primera etapa comienza con el estreno argentino de *Esperando a Godot* en 1956 y se extiende a lo largo de toda la década del '60. En esos años, la tenacidad de verdaderos pioneros como los integrantes del **Elenco de Arquitectura**, debió enfrentarse a las duras resistencias de una crítica teatral que, salvo excepciones, contaba con una escasa formación profesional. Sin embargo, esta intensa y difícil labor contribuyó enormemente a que el público porteño se fuese habituando a los cambios de código escénico que las nuevas propuestas teatrales planteaban.

Por otra parte, el fortalecimiento del discurso teatral anti-realista posibilitó el crecimiento de una nueva dramaturgia nacional que, polemizando con la escritura teatral en vigencia, se propuso renovar los canales de comunicación mantenidos con el público. A estas búsquedas se abocaron especialmente Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovski y Alberto Adelach.

Cabe destacar que esta primera etapa se caracterizó por el respeto fiel a todos los detalles consignados por el propio Beckett para la concreción de las puestas en escena de sus obras.

Las puestas en escena correspondientes a esta etapa fueron:

Esperando a Godot (1956) Dir. Jorge Petraglia
Final de partida (1961) Dir. Julio Castronuovo
Acto sin palabras (1961) Dir. Julio Castronuovo
Opus (Play) (1965) Dir. Oscar Barney Finn
Krapp o La última cinta magnética (1968) Dir. Jorge Petraglia
Los días hermosos (1969) Dir. Jorge Petraglia

La segunda etapa coincide con los años '70, los cuales, como ya se dijo, fueron poco propicios para las dramaturgias no comprometidas con un discurso político.

Sin embargo, en las pocas puestas registradas se comienza a evidenciar la libertad artística que caracterizará a la mayoría de los espectáculos generados a partir de textos de Beckett montados en la década del '80.

Las puestas correspondientes a esta segunda etapa son:

Cenizas (1971) Dir. Jorge Petraglia
Cita con Beckett (1978) Dir. María Rivera
Esperando a Godot (1979) Dir. Hugo Urquijo

Las puestas en escenas correspondientes a la tercera etapa son las siguientes:

Días felices (1984) Dir. Miguel Guerberof
Movitud Beckett (1984) Dir. Máximo Salas/Ricardo Holcer
Acto sin palabras (1985) Dir. Miguel Guerberof
Bequereque qué? (1986) Dir. Ricardo Miguez
Morfina (1988) Dir. Raúl Zolezzi
Variaciones sobre B (1991) Dir. Daniel Veronese
Final de partida (1991) Dir. Alfredo Alcón/Osvaldo Bonet

Dentro de este período, salvo *Días felices* y *Final de partida*, puestas que fueron fieles tanto al texto literario como al planteo escénico de su autor, los demás espectáculos se caracterizaron por la implementación de diferentes códigos teatrales. De esta forma se buscaron otros estilos de actuación y nuevas propuestas relativas al vestuario y a la escenografía. Podría afirmarse que en estos casos, tanto los directores como los intérpretes o bien tomaron la obra de Beckett como punto de partida para sus investigaciones teatrales o bien jerarquizaron del texto literario beckettiano determinados elementos en detrimento de otros, intentando una nueva traducción escénica totalmente independiente de las siempre rigurosas y detalladas acotaciones de su autor.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Anaine, Susana. "La escena joven argentina. Poética de un teatro que avanza". En *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires. Año 2, no. 3, 1987.

Cárdenas de Becú, Isabel. *Teatro de vanguardia : polémica y vida*. Buenos Aires: Búsqueda, 1975.

Casali, Renzo. "Grotowski en Buenos Aires : una visita explosiva". En *Teatro '70*. no. 18-19, oct.-nov. 1971.

Goldar, Ernesto. *Buenos Aires : vida cotidiana en la década del '50*. Buenos Aires : Plus Ultra, 1980.

Javier, Francisco. *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires : Leviatán, 1984.

Pellettieri, Osvaldo. "El realismo en el teatro argentino de los años '60". En *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires. Año 1, no. 1, 1986.

Pellettieri, Osvaldo. "La puesta en escena argentina de los '80 : realismo, estilización y parodia". En *Latin American Theatre Review*. Spring 1991.

Pellettieri, Osvaldo. "Esperando a Godot en Buenos Aires". En *Clarín*, 4 de enero de 1990.

Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires : La Bastilla, 1973.

Trastoy, Beatriz. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80". En *Latin American Theatre Review*. Spring 1991.

Zayas de Lima, Perla. "El Instituto Di Tella, coto de vanguardia". En *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires. Año 2, no. 4, 1987.

Nota: El desarrollo del tema se ha limitado exclusivamente a las puestas en escenas de textos de Beckett en idioma castellano. llevadas a cabo en salas teatrales de la ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, no serán tenidas en cuenta aquellas escenificaciones realizadas en talleres de formación actoral, en eventos culturales o en instituciones dedicadas a la enseñanza de idiomas.

NOTA DE LA DIRECCION: A pesar de esta salvedad de la autora, la dirección de BECKETTIANA considera de estricta justicia consignar, como referencia, el Homenaje a Samuel Beckett, organizado por el SEMINARIO BECKETT de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., el 23 de noviembre de 1990, en la sede de esa casa de estudios. Durante su transcurso el director teatral Julio Piquer (Premio García Lorca, 1987) dirigió el estreno argentino de *Catástrofe* (con Sergio Oviedo, Ernesto Arias y Mariano Piquer), *Stirrings Still* y *Comment dire* (con Sergio Oviedo) *Rockaby* (con Ana María Palumbo), *Enough* (con Silvina Rodríguez Martínez) y *Ohio Impromptu* (con Silvina Rodríguez Martínez y Cecilia Hopkins).

UNA VISITA A LOS ARCHIVOS BECKETT (O DE CÓMO ESTAR UNA SEMANA ENCERRADA EN READING Y PASARLA MUCHO MEJOR QUE OSCAR WILDE)

BEATRIZ LEGORBURO

"If they have headaches over the overtones, let them provide their own aspirin". Los estantes de los Archivos ofrecen Tylenol, Aspirina, Paracetamol o lo que se busque, además del asesoramiento de expertos farmacéuticos. El dolor de cabeza, claro, nunca se pasa totalmente, pero, de todos modos, son pocos los que buscan una cura total de su "beckettache".

En realidad, el acceso a una mayor bibliografía suele tener el efecto de generar más preguntas de las que responde. Los Archivos ofrecen, además de un amplísimo y siempre creciente espectro de crítica, originales con correcciones del autor, varios cuadernos con anotaciones y borradores de obras y videos. También hay una miscelánea que incluye postales autografiadas, fotos, programas de diferentes puestas, cartas y elementos varios con datos interesantes tanto para el "scholar" como para el "fan". Selecciones de los cuadernos han comenzado a aparecer en reproducciones facsímilares en un nuevo proyecto que incluye la publicación de varios tomos de una bastante costosa edición.

Libro de ejercicios, 15x20 cms, de la serie "La vita degli animali", con una foto color de un castor en la tapa. En ésta se lee, escrito por Beckett, "Petit Odéon Fragments".

Tener contacto con los originales, aún cuando esté en camino esta nueva serie, tiene una ventaja obvia: se publica una selección con sus correspondientes comentarios, pero en los cuadernos está todo el resto: lo ilegible, lo confuso, el desafío y la tentación de descifrar, de ser el primero en establecer un diálogo. Pero aún cuando la publicación de los cuadernos fuese completa y a pesar de que los cuadernos están enteramente fotocopiados, el original mantiene su fuerza de atracción. ¿Qué hace, además del *côté* fetichista al mejor estilo *fan club*, que sea tan valioso el contacto con un original?

En el caso de una pintura se puede argumentar que ninguna reproducción nos da los tonos y la textura exactos, en el caso de una escultura los argumentos son similares aunque en la actualidad, con reproducciones que copian a la perfección el desgaste, los roces, las rajaduras, sólo un experto podría darse cuenta de una sustitución. La obra literaria es privilegiada en este sentido: el original es cada lectura. Pero aún así, de saber

que tenemos acceso a un manuscrito, pocos dejaríamos de acercarnos a él.

Después de décadas donde la vida del autor y el autor mismo fueron anatema, poder llegar tangencialmente a un contacto con un momento del proceso de creación, a una instancia particular de la escritura, en ésta que es además una era de fotoduplicación, permite el rescate de una sensualidad de descubrimiento muy bienvenida.

No es tanto lo que recibimos como lo que llevamos a un encuentro con un original lo que provoca el placer, el escalofrío. Somos nosotros con esa carga de saber, recuerdo y goce acumulados sobre una obra los que la proveemos de gran parte de su fascinación. Hasta cierto punto mantenemos una suerte de virginidad hasta ese primer encuentro.

Pequeño cuaderno con lomo de cuero y tapas moteadas. 9x12 cm 170pp. En blanco de las páginas 33 a 170. Contiene apuntes de Beckett entre los años 1976-1982. Contiene citas de, por ejemplo, Voltaire, Pope, Johnson, Parnell, King Lear, Dante, Schopenhauer y Mallarmé.

El material de estos cuadernos es riquísimo y sorprendente. Desde apuntes casi escolares sobre mitología hasta una transcripción del aria de Cherubini en *Las Bodas de Fígaro*; traducciones, borradores, una lista de las editoriales (unas diez) que rechazaron a *Murphy*. Es decir, una suerte de corte transversal que nos da acceso a las lecturas, escritos, trabajo e investigación de Beckett en diferentes períodos de su vida.

Un aspecto interesante para investigar son las correcciones de Beckett a las copias de sus obras: qué tipo de correcciones se efectúan, cómo cambian en diferentes momentos de su producción, cómo, si es que lo hacen, marcan ellas también un camino de la palabra a la "despalabra".

Cuaderno con tapas rojo oscuro, con una inscripción en letras mayúsculas en el frente: WHOROSCOPE.

Oscar Wilde decía de sus días en Reading: "...And that each day is like a year / a year whose days are long". A sus días los alargaba el dolor, a los míos el goce. La colaboración de Michael Bott y Mary Bryden, a cargo de los Archivos, y muy particularmente del Dr. Pilling, hizo posible que llenara cada minuto de mi estadía con material valiosísimo, y mi equipaje con (aquí sí, inevitablemente, ¡fotocopias!) numerosos trabajos críticos que hubiese sido difícil conseguir de otro modo. Mi *Balada de los Archivos de Reading* cuenta una historia de encierro, pero también de descubrimiento y placer.

LA POSTMODERNIDAD Y UNA ESTETICA BECKETTIANA DEL FRACASO

Laura Cerrato

¿Es Beckett moderno o postmoderno? Probablemente, aún antes de la aparición de este segundo término, Beckett ya había hecho su elección (si podemos hablar en términos de elección con respecto de esta pregunta), cuando, en 1937, en su "Carta alemana", declaraba: "Por lo tanto, actuemos como el matemático loco(?) que usaba un principio de medición diferente para cada etapa de su cálculo".¹

Pero ¿por qué de pronto es tan importante definir a Beckett en términos de modernidad o postmodernidad? Tal vez una de las razones es que la modernidad tradicionalmente ha implicado a todos los escritores grandes y originales que transgredieron el canon de sus tiempos y porque la postmodernidad ha sido descrita preferentemente en relación con valores no-artísticos y no-literarios. Hans Ulrich Gumbrecht ha afirmado, de acuerdo con lo dicho por muchos estudiosos, que la postmodernidad es el primer movimiento específicamente no-artístico en la historia de la cultura y, por lo tanto, no puede ser definido en términos de arte o escritura. Pero, según lo que John Barth ha escrito sobre literatura postmoderna, creo que podríamos arriesgarnos a decir que es una forma prejuiciosa de considerar el problema, pues se enfatizan los aspectos masificados de la postmodernidad y se olvida que lo que sostiene mediante una amplia gama de difusión masiva tiene sin embargo un origen más elitista y esta en la base de la mayoría de las corrientes revolucionarias y de vanguardia en el arte moderno. El hecho que algún significativo "insight" sobre la naturaleza humana se haya vuelto súbitamente "popular" no invalida la verdad básica involucrada, no importa cuánto se la haya vulgarizado, o deformado. Algunos afirmarían que es justamente al revés.

Probablemente, muchas de las objeciones a la postmodernidad están basadas en la cosmovisión supuestamente nihilista y a-referencial que ofrece, su apelación a un sistema relativizado y constantemente "mis en question", lo cual constituye uno de los primeros síntomas de la decadencia de los sistemas en general. En este sentido, la negativa de muchos distinguidos teóricos a incluir a la postmodernidad entre los movimientos literariamente orientados, es su negativa a admitir que la literatura, y aun literatura de la mejor, puede llegar a mostrar una imagen muy inquietante de la condición

humana, sin ofrecer ninguna clase de solución.

Básicamente, se trata de una negativa a no aceptar ninguna otra versión de nuestro mundo que la que ofrece la constitución binaria de nuestra percepción. La física teórica ha evidenciado una visión más amplia del problema.² Su concepción no binaria de la realidad está estrechamente ligada a lo que, en el campo de la escritura, David Lodge ha estudiado como "modos alternativos de composición", característicos de la postmodernidad y cuya trascendencia de los recursos metafóricos y metonímicos como esenciales al pensamiento dicotómico, muestra claramente que la literatura, desde sus orígenes, ha sondeado esta fascinante posibilidad de lo real y que se ha vuelto aún más evidente en este siglo, mucho antes que el término postmoderno fuera acuñado para dar cuenta de una combinación de fenómenos muy compleja e incluso contradictoria.

Una breve enumeración resumirá nuestra actual tendencia a apartarnos de los modos dicotómicos del pensar y la permanente referencia a la escritura de Beckett mostrará la enorme importancia que le cabe a la literatura en la configuración de los rasgos de la postmodernidad, mucho antes que los teóricos, tanto literarios como extra-literarios, ni siquiera se hubiesen percatado de lo que sucedía.

1. En primer lugar, algo ha pasado con nuestra noción del tiempo. La ausencia del sentido histórico, implicando bien definidas instancias de pasado, presente y futuro, llevan a una imagen de nuestro mundo como post-, lo que equivale a la sensación de que todo ya ha tenido lugar. Es "la literatura (y vida) del agotamiento" de John Barth. Junto con este sentimiento de lo *déjà accompli* experimentamos el presente como algo completamente volátil e inverificable, devorado por pasado y futuro, que se sobrepone casi al punto de la simultaneidad. Podríamos usar las palabras de *L'innomable* para clarificar esto: "J'ai deux faces et pas d'épaisseur".³ La idea de progreso no es de mucha utilidad aquí. Podríamos pensar en lo que Gumbrecht llama el efecto Heathrow, lugar de conexiones de vuelo, donde la convergencia de los tiempos regionales suspendidos borra la experiencia del tiempo. Discontinuidad y erratismo, según la terminología de Lodge, son los modos de composición que pueden registrar este proceso de destemporalización. Podemos observar este proceso de prescindir del tiempo en la prosa breve más reciente de Beckett. Las voces en ella podrían pertenecer a cualquier tiempo: aun al tiempo anterior al comienzo del tiempo. O al tiempo posterior al fin del tiempo. En este sentido, la "Addenda" a *Watt* con aquella frase olvidada que toma prestada de Jung, "nunca nacida del todo",⁴ es un interesante antecedente de destemporalización.

Esta cualidad, simultáneamente expansiva y retráctil, del tiempo, según Beckett, afecta

la relación sujeto/objeto. Leemos en su *Proust*: "Las aspiraciones de ayer fueron válidas para el ego de ayer, no para el de hoy"⁵. De este modo, la idea de logro se desvanece en el aire. Esta es una de sus primeras alusiones al fracaso como una constante en la ecuación humana. Además, "el observador infecta al observado con su propia movilidad".⁶ "El objeto evoluciona y para cuando la conclusión, si es que la hay, es alcanzada, ya es obsoleta".⁷ En realidad, los comienzos y finales son cuestionables: "écarter toute idée de commencement et de fin" leemos en *L'innomable*⁸. Las únicas marcas del paso del tiempo son las marcas de la decadencia: "Un día, no es eso suficiente para ti, un día se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante ¿no es eso suficiente para ti?"⁹ exclama Pozzo, al ser confrontado con la pregunta ¿cuándo? Aun la noción de lo peor pierde consistencia, y con ella la idea de comparación y valor: "C'est le commencement qui est le pire, puis le milieu, puis la fin, à la fin c'est la fin qui est le pire."¹⁰ Lo peor es siempre lo que uno está experimentando. Por lo tanto, lo que uno está experimentando nunca es lo peor, como el Edgar de *King Lear* sabía tan bien. En realidad, como sucede con todo lo demás, lo peor no existe. Lo más aproximado que podemos lograr son movimientos hacia lo peor, una especie de "worstwardness", parafraseando uno de sus últimos títulos.

2. Si, debido a esta naturaleza proteica del tiempo "el individuo es una sucesión de individuos"¹¹ la idea de absoluto se destruye en el centro mismo del lugar donde en última instancia podría estar presente: "el único mundo que tiene realidad y significación, el mundo de nuestra conciencia latente"¹². El hombre vive, lo sepa o no, en el medio de una constante relativización de él mismo, su entorno y sus creencias.

Este es un proceso de des-totalización que podemos apreciar en diferentes niveles de la vida: desde el derrumbe de las ideologías en un extremo de la actividad humana, a través de la crisis de identidad (ya presente desde *Godot a Not I*) y que Beckett resume magníficamente en aquellas palabras a Charles Juliet: "A la fin, on ne sait pas qui parle."¹³ O, también, en: "Mais comment dire celà... Il n'y a pas de pronom... le je, le il, le nous, rien ne convient"¹⁴ O incluso, con una intención más general: "Il faut se tenir là où il n'y a pas ni pronom, ni solution, ni réaction, ni prise de position possibles..."¹⁵ Y finalmente, esta des-totalización lleva a la imposibilidad de afirmar valores. En el mismo *Rencontre* con Juliet, Beckett señala la inutilidad de proferir juicios de valor. "Mais les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde. Car là, il y a jugement de valeur. On ne peut même pas parler du vrai. C'est ce qui fait partie de la détresse. Paradoxalement, c'est par la forme, que l'artiste peut trouver une sorte d'issue. En

donnant forme à l'informe. Ce n'est peut être qu'à ce niveau qu'il y aurait une affirmation sous-jacente."¹⁶ Fuera de la muy pequeña posibilidad de afirmar que tiene el artista, a través del recurso de la forma, cualquier otra alternativa está fuera de cuestión. Beckett se acerca enormemente al Budismo nihilista de Nagarjuna, cuando dice: "La négation n'est pas possible. Pas plus que l'affirmation. Il est absurde de dire que c'est absurde."¹⁷

El cuestionamiento del concepto de totalidad, de sistema, aun en ciencia, muestra al mundo como múltiple, provisorio, aleatorio. Como en *Watt*, en *All that Fall*, en *The Expelled*, "las escaleras nunca eran iguales y aun el número de peldaños parecía variar..."¹⁸ Porque, a pesar de la necesidad que Watt tenía de un sistema, la realidad insistía en aparecérselo de la misma manera elusiva en que lo hace un programa de TV a un adicto del zapping. Igualmente para Watt, una hipótesis "evolucionaba", "perdía sus virtudes después de una o dos aplicaciones y debía ser reemplazada por otra."¹⁹ Este proceso de desconstrucción está descrito por Lodge en los modos de composición alternativa conocidos como contradicción y permutación.

La obra de Beckett está llena de efectos de este tipo, como el propio Lodge lo ha señalado: las palabras finales en *Godot*, la frustrada preocupación de Vladimir por hallar una verdad unánime en los Evangelios, en el episodio de los dos ladrones, las afirmaciones contradictorias de Clov, etc. *Watt* y *Molloy* son casi redundantes como ejemplos de permutación: cuando chupa los guijarros, las posibilidades de alimentarse del señor Knott, las alternativas del perro que debe comerse las sobras, etc. Pero en lugar de acumular muchos ejemplos de lo mismo, creo que sería interesante subrayar los efectos que esta fragmentada imagen del mundo, carente de puntos de referencia, opera sobre el concepto mismo de literatura, tal como Beckett, con gran lucidez, lo desarrolla. Por ejemplo, esa dificultad para pensar en términos de absolutos, ha sido claramente señalada por Beckett en su texto "Henri Hayden. Homme-peintre"*: "De ce peut où l'on se précipite comme de la pire des malédictions, vers les prestiges du tout ou du rien".²⁰ El ser humano busca los todos y nada para su seguridad, pero la cuestión, para Beckett, es ceder a la tentación de lo pequeño, la tentación de lo relativo. Esto me recuerda aquel texto en que E.M. Cioran evoca las dificultades con que tropezaron al tratar de encontrar un título en francés para *Lessness*. Aunque yo no coincidí con él en que *Lessness* es "l'absence à l'état pure"²¹, sino algo más híbrido y postmoderno, como aquel otro ejemplo de un comparativo vuelto sustantivo abstracto: *worstwardness*. Porque un comparativo o un superlativo (i.e. grados relativos) son súbitamente arrojados en la fijeza de la abstracción, alcanzando, según las hermosas palabras de Cioran, una "mélange de privation et infini".²²

El de Beckett es un mundo visto a través de sucesos menores o marginales, relativos en-

tre sí. A Watt le desagradaban los absolutos tales como día y noche, tierra y cielo. Esto se refleja también en los recursos dramáticos de Beckett, que se refieren más a la parte que al todo, si bien evitando la relación metonímica, la relación de contigüidad, pues los fragmentos en Beckett valen por sí mismos y no como símbolos o metáforas. "Watt had not seen a symbol nor executed an interpretation, since the age of fourteen or fifteen."²³ Consideremos *Catastrophe* o *Not I*. La boca de *Not I*, ese débris de vida que nunca fuera vivida es dramáticamente efectiva precisamente porque sigue adelante, sin un cuerpo, aun sin la memoria de un cuerpo. La catástrofe en *Catastrophe* ha perdido la sensación de pertenecer a una u otra obra teatral. Se convierte en una catástrofe per se, la catástrofe por excelencia, aplicable a todas las fábulas y a ninguna.

Este progresivo itinerario de reducción y condensación, más que a una "apoteosis de la palabra", conduce a la "literatura de la despalabra (unword)"²⁴. ¿Qué clase de universo es el que apela a la despalabra para expresarse, si no es un universo que no puede permitirse una palabra definidora, jerarquizadora y sistematizadora de sí mismo? Un mundo como el que evoca el poeta argentino Roberto Juarroz:

El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.

¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?

¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca? ²⁵

Ajeno a una estructura sistematizada en que las cosas se muestran "semejantes a", nuestro mundo no puede ser comparado, nuestros sentimientos no pueden ser comparados, porque el otro término de la metáfora se ha perdido y porque también falta el tertium comparationis que establece el punto de referencia.

3. Esto es lo que nos lleva al tercer rasgo significativo de la postmodernidad y que ha sido una de las principales preocupaciones de Beckett a lo largo de toda su obra: la posibilidad de significar. ¿Estamos comenzando a significar algo? se pregunta alarmado Clov. "Pas de gag, pas d'explicitation" ²⁶ exclama el Director en *Catastrophe*. Cuando David Lodge, en su novela *Small World* se valía del profesor Zapp para afirmar que

"cada decodificación es una nueva codificación", cuando los personajes de Stoppard en *Hapgood* o *The Dog it was that Died* comparaban nuestra comprensión de la vida a la situación de un doble agente de inteligencia quien, a fuerza de tanto mentir y decir la verdad en ambas direcciones, termina olvidando para quien trabajaba en primer término, están haciéndose eco, en un tono postmoderno, de lo que Beckett pensaba del significado y las posibilidades hermenéuticas, al comentar la pintura de los Van Velde: "Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences, imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau".²⁷ Vale la pena detenerse en esta frase, "la chose à nouveau", como si Beckett hubiese temido caer en un absoluto excesivo con "le rien" y lo hubiese relativizado con "la chose à nouveau". Como si la repetición infinita fuera nuestra mayor aproximación posible a la nada.

La cuestión de la compleja relación de Beckett con la postmodernidad es también la cuestión de la compleja relación de Beckett con la literatura en general. Porque es justamente lo postmoderno lo que está indisolublemente ligado a la literatura. Desde los comienzos la escritura del hombre ha luchado por registrar su indefensión ante el relativismo del espacio, del tiempo, de los valores, del conocimiento, del significado. Al hacerlo, a través de las edades, la literatura ha cedido en muchos casos a la tentación de rellenar la sobrecogedora brecha de este vacío, con los engañosos reclamos del entorno, eso que Cioran llama "la tentation d'exister" o "la chute dans l'être". Es esta caída en el ser la que ha camuflado a la literatura con una variedad de "doctrinas realistas" o con lo que Beckett mismo menciona como una literatura de la apoteosis de la palabra.

Pero es precisamente lo opuesto, la beckettiana literatura de la "despalabra" lo que ha ganado para la literatura su verdadera esencialidad: el cuestionamiento del ser y de todas las otras certidumbres que sostienen nuestras vidas y escrituras engañosas. Es aceptando la incertidumbre, como Montaigne, como una "mol oreiller" que Beckett ha re-situado a la literatura en el campo precario que le pertenece por derecho propio.

La vida ha sido siempre, a pesar de siglos de intentos para darle "una imagen gratificante y tranquilizadora",²⁸ un texto que constantemente se escribe y se lee, se re-escribe y se re-lee, como en *Ohio Impromptu* y, por lo tanto, sujeto a todos los "empêchements" y fracasos que Beckett tanto admira en sus pintores favoritos.

Si el mundo postmoderno puede ser descrito mediante los fenómenos de destemporalización, destotalización y designificación, veremos que todos estos rasgos se corresponden en la escritura con la discontinuidad, la fragmentación, la aleatoriedad, la contradicción, la permutación, el exceso y el cortocircuito, todos ya presentes en

la obra de Beckett antes de que apareciera el término "postmoderno". Desde esta perspectiva, es posible que la literatura haya dejado de ser un "recurso totalizador" para describir la sociedad, según lo dicho por Gumbrecht, pero conserva su efectividad como recurso destotalizador para hacer eso mismo, adecuándose de este modo mucho mejor al mundo al que pertenece. Beckett anticipa todo esto cuando hace que sus personajes se refieren a los sucesos de la vida como a "some story heard long ago, an instant in the life of another, ill-told, ill-heard, and more than half forgotten".²⁹ Esto ya era así para *Watt* y lo será para *Ohio Impromptu*; esto es la clave de *Mal vu, mal dit*, y sus textos últimos. En cierto sentido, entonces, no sólo podríamos decir que la escritura de Beckett posee la mayoría de los rasgos más significativos de la mirada postmoderna, sino que, además, es precisamente su escritura que ha contribuido, a través de su lectura inteligente por escritores como Barthes o Blanchot, a (re)descubrir cuán cerca la literatura ha estado siempre de la estética postmoderna.

Y, si el mundo es ilegible y su sentido inalcanzable, el esfuerzo humano por crear está destinado al fracaso. La mayoría de la obra de Beckett trata sobre esta imposibilidad, si bien siempre acotada por la compulsión de decir y encontrar significados. "Try again. Fail again. Fail better."³⁰ Es esta estética del fracaso lo que más lo liga con la postmodernidad y también, paradójicamente, la supera. Porque el "empêchement" en Beckett va ontológicamente mucho más allá que la noción de agotamiento en John Barth o que el "ocaso de las vanguardias" en Octavio Paz.

En la obra de Beckett lo postmoderno se trasciende a sí mismo, adquiriendo una nueva significación, más atemporal, al reconocer que nunca existió una época en que la expresión y la interpretación fueran realmente posibles. Que, en cierto sentido, todos los períodos siempre han sido post-. Y que el ser humano no puede descifrar lo que podría haber habido antes de post-.

NOTAS

- (1) Beckett, Samuel. "German Letter of 1937". In: *Disjecta*. London: John Calder, 1983. p.173.
- (2) Cf. Capra, Fritjof. *Le tao de la physique*. Paris: Tchou, 1975 y Nicolescu, Basarab. "Quelques considerations sur la relation entre la poésie et la physique quantique." In: *phréatique*. 14e.année, N. 52, printemps, 1990.
- (3) Beckett, S. *L'innomable*. Paris: Minuit, 1952.

- (4) Id. *Watt*. London: Picador, 1988. p.248.
- (5) Id. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965. p.13.
- (6) Ibidem. p.17.
- (7) Ibidem. p.85.
- (8) Beckett, S. *L'innomable*.
- (9) Id. *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1968. p.89.
- (10) Id. *L'innomable*.
- (11) Id. *Proust*. p.19.
- (12) Ibidem. p.13.
- (13) Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Paris, Fata Morgana, 1986. p.39.
- (14) Ibidem. p.48.
- (15) Ibidem. p.49.
- (16) Ibidem. p.28.
- (17) Ibidem. p.49.
- (18) Beckett, S. *Watt*. p.80.
- (19) Ibidem. p.75.
- (20) Beckett, S. "Henri Hayden. Homme-peintre". In: *Disjecta*. p.147.
- (21) Cioran, E.M. "Quelques rencontres". In: *Cahiers de l'Herne*. Paris: l'Herne, 1976. p.48.
- (22) Ibidem. p.47.
- (23) Beckett, S. *Watt*. p.70.
- (24) Id. "German Letter of 1937". In: *Disjecta*. p.173.
- (25) Juarroz, Roberto. *Poesía vertical*. Caracas: Monte Avila, 1976. p.228.
- (26) Beckett, S. *Catastrophe*.
- (27) Id. "Peintres de l'empêchement". In: *Disjecta*. p.173.
- (28) Juliet, Charles. op.cit. p.48-49.
- (29) Beckett, S. *Watt*. p.71.
- (30) Id. *Worstward Ho*. London: John Calder, 1983. p.7.

* Ver BECKETTIANA Nº1, 1992.

Trad. del inglés por la autora

BECKETT: "THAT'S NOT MOVING, THAT'S MOVING"¹

JOHN PILLING

Eppure si muove
Galileo

La idea recibida de un Beckett escritor que explora obsesivamente temas de stasis e inacción plantea equívocamente un asunto que, como muchos otros en este respecto, es de considerable complejidad y en el que los factores dominantes son bien diferentes. Como mi ensayo "From a (W)horoscope to Murphy" intentaba mostrar:

Ya que "la ecuación proustiana nunca es simple" -como Beckett lo afirmó en su estudio del tema de 1932- se nos puede perdonar por suponer que las ecuaciones aplicables a su propia empresa creadora será siempre de carácter más o menos complejo.²

El *Proust* de Beckett, como es bien sabido, es de alguna manera la mejor prueba posible de esto, tal vez principalmente porque depende tanto de la generación de "ecuaciones" en un contexto que no es conducente a la producción de axioma. Las ordenanzas autonegadoras en Proust son legión, aunque un lugar privilegiado puede asignarse a una que ha alcanzado un mayor grado de difusión que cualquier otra, la idea que "el observador infecta a lo observado con su propia movilidad".³ Importa menos lo que impulsó a Beckett a enfatizar esto -el principio de incertidumbre de Heisenberg de 1926 ha sido considerado una posible fuente- que ver qué hizo con ello. Porque aunque este dicho es todo lo implacable que podría ser, muy claramente deja un residuo (o un "precipitado" en la terminología de Beckett de 1930 "que abre posibilidades, aunque parezca negarlas. Algún tipo de paliativo está operando aun en una situación aparentemente sin remedio. Fue la propia "movilidad" de Beckett, después de todo, lo que le permitió escribir su crítica partisana de Proust, trabajando como lo hizo tan en contra del grano de su propia idiosincracia.

El *Proust* de Beckett insiste en que registramos negatividades constrictivas de todo tipo. Sin embargo, y a pesar de ello, el libro está repleto de elementos vigorosos y volátiles, especialmente en el plano del estilo. Del Proust en realidad podríamos decir lo que

Beckett mismo ya había dicho de *Work in Progress* de Joyce: "las palabras mismas están ladeadas y son efervescentes".⁵ Pero, independientemente de Joyce, Proust demuestra que la "movilidad" y la "infección" son dos caras de la misma moneda. Y, tal como lo esperaríamos, hay evidencia confirmatoria de esto a lo largo de la obra de Beckett, aunque nunca tan generosamente ofrecida como durante los años treinta. En 1934, por ejemplo, en el experimento de ficción *More Pricks Than Kicks*, el narrador de "Ding-Dong" observa:

*Belacqua, mi amigo por cierto tiempo, llenó de vida la última fase de su solipsismo... con la creencia de que la cosa que debía hacer era moverse constantemente de un lado para otro.*⁶

Esta misma oración se mueve "de un lado para otro" si elegimos detenemos en la expresión "debía hacer", ya que depende enteramente de nuestra adopción de uno de dos puntos de vista (divergentes por definición): si el aspecto conciente o el condicionamiento de esta "creencia" toma la precedencia. En comparación, el poema "Serena III" de 1936 es sorprendentemente directo. El poema casi parece invalidado por su auto-dirigida admonición de "mantenerse en movimiento", como si hubiera demasiado solipsismo del cual ocuparse.⁷ Un caso límite del tipo completamente opuesto, por contraste, lo constituye una reseña publicada en el mismo año, 1936, en *The Dublin Magazine*, en que Beckett aplaude la "movilidad" y "autonomía" de la novela de Jack B. Yeats, *The Amaranthers*.⁸ Aquí, por una vez durante su breve carrera como periodista literario, Beckett parece haber estado lo suficientemente impulsado, o haberse constituido suficientemente en la voluntaria presa de la movilidad ajena, como para suspender sus tendencias solipsistas, o permitir que se apaciguaran mediante lo que él llama "un único proceso: la imaginación analítica". Esta es tal vez la única ocasión (por lo menos en el periodo pre-*Godot*) en que -para tomar los términos empleados en su prefacio a *Film*- "una percepción ajena" ha efectivamente conjurado el peligro, por otra parte siempre presente, de "derrumbarse en la inescapabilidad de la auto-percepción".⁹ Sin embargo, como John Purser ha señalado, la percepción beckettiana de *The Amaranthers* casi no puede ser considerada sin marcas de sus propios prejuicios.¹⁰ Y en lo respecta a las pinturas de Yeats, en un *hommage* para la exposición de 1954 en París, Beckett habría de hablar, de manera mucho más característica, de "un elevado arte solitario, extraordinariamente penetrado de sí mismo".¹¹

El énfasis de Beckett sobre "un único proceso" en su reseña de *The Amaranthers* se explica tal vez mejor mediante su propio "work in progress" en *Murphy*, que le debe haber traído el alivio tan buscado en su concepción.¹² De ahí en más, sin embargo, como anteriormente, Beckett aprovechará todas las oportunidades para aumentar el cociente de movilidad y multiplicidad. Este es uno de los motivos de que *Murphy* y *Watt* sean tan

diferentes. En *Murphy*, los movimientos del héroe "de un lado para otro" (arriba y abajo en su mecedora y de West Brompton a Brewery Road al Asilo de Alienados de Magdalen) lo llevan inexorablemente hacia "lo único posible".¹³ La novela depende de esto para su desarrollo, aun si viola algunas de las leyes de composición consagradas por el tiempo.¹⁴ *Watt* es un asunto distinto, como lo indica la conocida descripción de la forma de caminar de *Watt*:

*La forma de Watt de avanzar hacia el este, por ejemplo, era girar su busto todo lo posible hacia el norte y al mismo tiempo lanzar hacia afuera su pierna derecha todo lo posible hacia el sur, y luego girar su tronco todo lo posible hacia el sur y al mismo tiempo lanzar su pierna izquierda hacia afuera todo lo posible hacia el norte, y luego nuevamente girar su tronco todo lo posible hacia el norte y lanzar su pierna derecha hacia afuera todo lo posible hacia el sur, y luego nuevamente girar su tronco todo lo posible hacia el sur y lanzar su pierna izquierda hacia afuera todo lo posible hacia el norte, y así sucesivamente, una y otra vez, muchas, muchas veces, hasta que alcanzara su destino y pudiera sentarse. De este modo, de pie primero sobre una pierna y luego sobre la otra, avanzaba, un precipitado tardígrado, en línea recta.*¹⁵

Aquí no parece haber ningún problema, salvo que el "observador [ha infectado] al observado con su propia movilidad", ya que *Watt* aparentemente quiere, como Mr. Hackett antes que él, sentarse, mientras "Sam" (o quienquiera sea responsable por *Watt*), está decidido a negarle la inmovilidad, aunque conciente de que cada movimiento de *Watt*, ya sea cerebral o mental, le produce un dolor de cabeza, real o metafísico. Casi el único alivio concedido a *Watt* es la libertad de viajar, como "un precipitado tardígrado, en línea recta", pero en un libro sin referencias cartográficas.

En la narrativa de Beckett perteneciente a la postguerra, la movilidad se convierte en lo que *Enough* llama (a propósito del arte combinatoria) una "maldición desde arriba"¹⁶ o de más lejos. Molloy se mueve hacia adelante, pero no va a ninguna parte. "no hice más que ir y venir de un lado para otro", dice Moran.¹⁷ Malone, gozando de las ventajas de los que guardan cama, experimenta "deslizamientos" (como los llamará *The Unnamable*¹⁸ que resultan desastrosos para la resolución satisfactoria de cualquiera de sus varios proyectos narrativos. Sus "gorgoteos de salida"¹⁹ se derraman dentro de *The Unnamable*, el cual es una especie de distribuidor masivo a través de toda la curva expresiva del despliegue del "precipitado tardígrado" de *Watt*. Es indudable que

Beckett tenía a *The Unnamable* in mente cuando, en el tercero de los *Three Dialogues with Georges Duthuit*, de 1949, expresó con inusual fuerza su convicción de que “las objeciones a [una] visión dualista del proceso creador no son convincentes”²⁰, como si el dualismo fuera una garantía absoluta de movilidad. Sin embargo, el Bram van Velde de este tercer diálogo es confesadamente el estímulo para un sueño²¹ que Beckett fuera incapaz de hacer realidad. Es el segundo diálogo, sobre André Masson, en el que Beckett, más con pena que con ira, reivindica al artista, el que da una descripción de lo que logra en *The Unnamable*:

*He aquí un artista que parece estar literalmente espetado en el dilema feroz de la expresión. Y, sin embargo, sigue retorciéndose.*²²

Este juicio se parece a uno proferido sobre Rilke alrededor de quince años antes, en el que dice que el gran poeta alemán tiene “agitaciones”²³. El tono más suave puede explicarse, irónicamente, mediante las últimas palabras de la reseña de Beckett de *The Amaranthers*: “El ha pasado por esto y, por lo tanto, sabe.”²⁴

La prosa de ficción, tanto antes como después de la guerra, proveyó a Beckett con la mejor oportunidad para explorar los aspectos de observación y movilidad al máximo. El intercambio entre un observador dado y una ficción dada es siempre más “libre” que lo que los hechos físicos de una representación teatral (aun mediados por el director) le permiten serlo a los espectadores. La pieza inédita *Eleutheria* (de la palabra griega “libertad”) parece apuntar a este problema desde el título mismo. Tal como dice la voz de *The Unnamable*, “tengo mis defectos, pero cambiar mi melodía no es uno de ellos.”²⁵ En todo caso, Beckett estaba menos preocupado con el cambio de melodía que con el cambio de timbre; no por nada el *Adagio* del cuarteto de cuerdas “La muerte y la doncella” de Schubert que se escucha al comienzo de *All that Fall* le agradaba tanto.²⁶

En época tan temprana como “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, su primer ensayo publicado, Beckett ya está esbozando un tipo de movilidad ideal que no implica en realidad ningún movimiento voluntario hacia un fin determinado, pero que ejemplifica perfectamente su convicción de que debe evitarse la “rígida interexclusividad” y que “el peligro radica en la nitidez de las identificaciones”.²⁷ En *Work in Progress de Joyce* -y tal vez necesariamente, dado que la obra todavía estaba en progreso- Beckett identificaba

la conciencia de que hay mucho del niño aún no nacido en el octogenario sin vitalidad y mucho de ambos en el hombre en el apogeo de su curva vital...²⁸

e hizo de esa conciencia la base de su ataque a la forma y el contenido en tanto entidades separadas y no conjuntas. Tal vez, el germen del “proceso único” de *The Amaranthers*, tal como Beckett lo observó, se encuentre en la inseparabilidad de forma y contenido que lo impulsa, en el ensayo sobre Joyce, a una tan insólita expresión de sentimiento personal y a una tan doctrinaria afirmación de lo que ocurre, y en su propia cara, en las eminentemente elusivas declaraciones del Joyce post-*Ulysses*.²⁹

Aunque menos obviamente preocupado por “ese monstruo de dos cabezas de la condena y la salvación, el Tiempo”³⁰ que lo que inevitablemente lo estaba Proust, “Dante...Bruno. Vico...Joyce” busca desesperadamente mantener a raya la idea del tiempo como lineal, con la conciencia operando como un continuum casi perfecto y que la mera personalidad no podría nunca contaminar. Sin embargo, la propia personalidad de Beckett no era del tipo dinámico, como para permitir al continuum ocuparse de lo suyo sin ayuda. Y para poder movilizar su propia actividad en la vigilia de la de Joyce, Beckett tuvo que “infectar” el ideal hasta que la misma idea del “ideal” fue eficazmente atomizada. En este proceso, parece que Beckett, muy irónicamente, obtuvo mucha más movilidad de su galería de modelos negativos de lo que nunca obtuviera de la “omnipotencia” de Joyce o, por otra parte, de la “imaginación analítica” de Jack Yeats. Fue gracias a la confrontación de la forma de Balzac “de manejarse con las vicisitudes o la ausencia de vicisitudes... como si ésa fuera toda la historia”³¹, que Beckett fue encontrando su camino hacia “la involuntaria unidad, gracias a Dios” de la inédita *Dream of Fair to Middling Women*³², que quedó inconclusa y por lo tanto nunca pudo narrar “toda la historia”. De la misma manera, fue confrontando un tema de Rilke a interminables vicisitudes, que Beckett pudo “quedarse quieto” lo suficiente para componer *Murphy*:

*Aquí no hay ninguna posición, ninguna posibilidad de una posición, ninguna facultad para ello. Cambia su terreno sin cesar, como Gide, pero por diferentes razones; no para salvar su tocino (oh, en el sentido más elevado), sino porque no se puede quedar quieto.*³³

Como su tratamiento tanto de Balzac como de Rilke lo indican, una vez que Beckett pudo realmente librarse de la “rígida interexclusividad” que le había permitido escribir “Dante...Bruno. Vico...Joyce” y el estudio *Proust*, el terreno quedaba limpio para sus propios incansables cambios y para seguir incursionando, para provecho propio, en las “vicisitudes, o falta de vicisitudes” y definir qué seguiría.

El admirablemente dinámico continuum del ensayo sobre Joyce se infectó, para usar el lenguaje del *Proust* de Beckett, con la misma cualidad de la que supuestamente carecía Proust: “la impureza de la voluntad”.³⁴ Mientras aparentemente Beckett se echaba

hacia atrás para preservar su inmunidad contra algo tan comprometedor como un resultado planeado, en realidad estaba preservando su capacidad de movimiento, violando su terreno. En lo que muy inteligentemente identificó como "el conflicto entre la intervención y el quietismo"³⁵, sólo podía darse un ganador, incluso si la perspectiva dualista imponía igualmente que hubiese un perdedor. *Proust* habla de Marcel y Albertine como de "dos dinamismos separados e inmanentes no relacionados por ningún sistema de sincronización"³⁶, pero la forma abstracta en que esto está redactado es un reflejo de cuán imposible debe ser ese modelo en términos reales, si es que la narrativa debe existir y, una vez que exista, continuar. En efecto, Beckett admite esto al sustituirlos, en un punto crucial de la argumentación, por Apolo y Marsias, del mundo del mito,³⁷ relamiéndose sin duda al haber ilustrado tan prolijamente una proposición que había trabajado estérilmente en términos de los dos personajes proustianos, invirtiendo en el proceso a M(arcel) y A(lbertine), pero preservando la prioridad de atormentador y víctima. Treinta años después del *Proust* el panel central de *How it is* trata, en un contexto aparentemente tolerante de interminables sustituciones, del drama de lo que realmente le sucede a "dos dinamismos separados e inmanentes" que están tan íntimamente relacionados como para ser proyecciones de una misma y singular persona - aunque no una persona dentro de la esfera de la visibilidad, y por lo tanto por fin libre tal vez de todo pensamiento de movilidad de cualquier clase.

En el continuum ficcional de *How it is* se vuelve casi irrelevante el si la concepción de Beckett de "los problemas que acosan la continuidad"³⁸ le debe algo a Dante, Bruno, Vico, Joyce o cualquier otro. Pero dentro de la "gramática enana"³⁹ de este trabajo, seguramente, en forma muy sintomática, está lo que el autor de *Murphy* (o el proveedor del "boletín" de Murphy) habría llamado su "punto": "debo mantenerme activo, si no, la muerte"⁴⁰. La dínamo parece estar (especialmente en *How it is*) perpetuamente en peligro de entrar en cortocircuito por el hecho que *Proust* lamenta, "la muerte no nos ha exigido que mantengamos un día libre".⁴¹ Sin embargo, la dínamo sigue funcionando, como si debiera hacerlo hasta que la muerte decida mantener un día libre para nosotros. "Siempre he estado moviéndome y moviéndome, desde el día en que nací", dice Jo en *Bleak House* de Dickens, de lo que la versión de Beckett podría ser "pues nunca he estado en mi alguna parte, sino simplemente camino adelante"⁴².

Ciertamente, en la obra más reciente de Beckett, "adelante" sirve como índice de su fortaleza en circunstancias recalcitrantes, aunque parece bastante coherente con la postura dogmática de Beckett respecto de los *splendeurs et misères* de la movilidad (como la expresa en *Proust*) que encontremos muy difícil poder decir si "adelante"⁴³ resume "la impureza de la voluntad" que estaba dispuesto a despreciar, o la virtud de un cuidadosamente calibrado quietismo que ocasionalmente le satisfacía calificar.

NOTAS.

- (1) "Whoroscope", v.10, in: *Collected Poems in English and French*. London: John Calder, 1977, p.1.
- (2) "From a (W)horoscope to *Murphy*", in: *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives*. Ed.by John Pilling and Mary Bryden, Beckett International Foundation, 1992, p.1.
- (3) *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965, p.17.
- (4) Como en *Echo's Bones and Other Precipitates*. Paris: Europa Press, 1935.
- (5) "Dante... Bruno. Vico... Joyce"; publicado por primera vez en 1929. In: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, editado por Ruby Cohn. London: John Calder, 1983, p.27.
- (6) *More Pricks than Kicks*. London: John Calder, 1970. p.39.
- (7) *Collected Poems*. p.25.
- (8) "An Imaginative Work". In: *Disjecta*, p.89.
- (9) *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber, 1984. p.163.
- (10) John Purser. *The Literary Works of Jack B. Yeats*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1991. p. 137-138.
- (11) *Disjecta*. p.103.
- (12) Ver, por ejemplo, su carta a George Reavey del 13 de noviembre de 1936, *Disjecta*, p.149.
- (13) *Murphy*. London: John Calder, 1963, pp. 155, 160.
- (14) Para un tratamiento más extenso, ver mi "Beckett's English Fiction", a aparecer en *The Cambridge Beckett Companion*, editado por John Pilling, Cambridge University Press, 1993.
- (15) *Watt*. London: John Calder, 1963, p.28.
- (16) *Collected Shorter Prose 1945-1980*. London: John Calder, 1984, p.140.
- (17) *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London: John Calder, 1959. p.98, 109.
- (18) *Ibid.*, p.141.
- (19) *Ibid.*, p.140.
- (20) *Disjecta*, p.144.
- (21) *Ibid.*, p.141.
- (22) *Ibid.*, p.140.
- (23) *Ibid.*, p.67.

- (24) *Ibid.*, p.90.
 (25) *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, p.337.
 (26) *Collected Shorter Plays*. pp.12, 37.
 (27) *Disjecta*, pp.22, 19.
 (28) *Ibid.*, p.22.
 (29) *Ibid.*, p.27.
 (30) *Proust and Three Dialogues*. p.11.
 (31) *Disjecta*. p.46.
 (32) *Dream of Fair to Middling Women*. Texto mecanografiado, sin publicar, p.118.
 (33) *Disjecta*. p.67.
 (34) *Proust and Three Dialogues* p.90.
 (35) *Disjecta*. p.65.
 (36) *Proust and Three Dialogues*. p.17.
 (37) *Ibid.*, p.79.
 (38) *Arikha*. Paris: Hermann, 1985. p.9.
 (39) *How it is*. London, John Calder, 1961. p.84.
 (40) *Murphy*. pp.80, 79; *How it is*. p.90.
 (41) *Proust and Three Dialogues*. p.17.
 (42) Dickens, Charles. *Bleak House*. cap. 19 ("Moving On"); "From an abandoned work". In: *Collected Shorter Prose*. p.129.
 (43) Por ejemplo, en *Ill Seen, Ill Said*. London: John Calder, 1981. p.7 y *passim*.

Traducción del inglés de Laura Cerrato

POUR FINIR ENCORE

TEXTOS DE SAMUEL BECKETT

Dirección: François Lazaro
 Escenografía: Bertrand Barachin
 Iluminación: Annick Lazaro

Con Pierre Alanic

Co-producción: Théâtre du Tourtour - Paris
 Théâtre Massalia - Marsella
 O.A.C. Ville d'Eibeuf

NOTAS PARA LA PUESTA EN ESCENA

FRANÇOIS LAZARO

Estos textos breves proponen un fuerte punto en común: el de poner en escena la multiplicidad de desdoblamientos del ser, gracias al empleo de la marioneta.

No habrá ninguna otra búsqueda de otro hilo conductor facticio más que esta obstinación de la voz por desmarcarse del personaje, nombrándolo en tercera persona del singular.

En lo negro, una voz habla, desgrana palabras.

En alguna parte, un teatro, pero reducido, como, una gran maqueta, roto, visiblemente dejado en el abandono. La arena recubre el escenario, extensión desierta, en alguna parte. En este teatro un pequeño personaje naufragado, agitado por la voz, por huellas de luz, trazadas por manos torpes, como un marino a la deriva, intenta trazar el punto con el compás.

Extrañas imágenes atraviesan ese espacio.

En lo negro, la voz habla, desgrana palabras para trazar el punto, para existir un poco, para hablar, para terminar todavía...

LA ESCENOGRAFIA

La escenografía representará el lugar teatral a escala reducida (3m de ancho sobre 1m de profundidad), o más bien los vestigios de ese lugar, su escenario, la brecha hundida de las estructuras portantes, una vieja lona.

El escenario, a la altura de una mesa normal, 0,80m, estará recubierta de arena, de ceniza, como si se hubiera querido representar una playa desierta, un trozo de extensión, en alguna parte.

A la derecha, a lo lejos, se colgará una tela plástica traslúcida arrugada, incierta, sobre la que serán proyectados (raramente) rostros deformes, entre otros, para "Horn venía de noche". Evocarán los seres inacabados del pintor Bacon.

El personaje representado sobre el tablado será uno de esos maniqués articulados de madera que utilizan los pintores y escultores - altura 0,40m- ser anónimo, molde de ser con un matiz clínico en una aproximación descriptiva, esquema de ser humano.

El actor, vestido de oscuro, manipulará el maniqué de madera. El será el punto de donde parta la voz y quien pone a distancia a las imágenes de sí mismo: quien se ve, se describe, cree describirse, que se pierde, se percibe, cree manipular, espera. Está constantemente en la sombra. Apenas se lo percibe, testigo más que protagonista, de su propia suerte.

Falso fin que deja adivinar los "todavía" y que acentúa las tres primeras líneas del conjunto: "Para terminar todavía cráneo solo en lo negro frente posada sobre una tabla para comenzar".

Falso comienzo, falso fin. Nada más que ese momento presente que se puede describir como si se lo tocara con el dedo, acusado el golpe, la malla demasiado corta, el oleaje incesante de los pensamientos que fluyen. Como en una interminable repetición/ensayo.

Estos textos me traspasan en mi interrogación de marionetista, de director, de hombre de teatro, de mostrador de personajes, de mostrador de mí mismo. ¿Quién ve a quién? ¿Quién dirige? ¿Quién manipula? ¿Quién habla?

Personaje madeja, todas las voces no forman más que una que parte y regresa hacia el que habla y se multiplica hasta el infinito, como para enmascararse ante sí mismo.. Momento de confusión en el que se crean brechas por las que uno entreve el ser y en el que algunas palabras pronunciadas traicionan, quién sabe, el amor.

Hay como la puesta en escena de las puestas en escena interiores del ser que se hace

incansablemente su teatro, se lo repite, busca la mejor interpretación. Como si los personajes y los textos no pudiesen hacer otra cosa que acabar en el teatro. Esas acumulaciones de dudas, de incertidumbres, de aperturas dolorosas, van formando poco a poco la emoción, la textura, la fibra de ese teatro, como si en lugar de mirar el cuerpo uno escrutara sus sombras.

En la búsqueda de las raíces del acto teatral, estos textos me descubren un campo de exploración para poner en escena precisamente esas errancias interiores, esas múltiples tentativas de vivir.

"Renuncié antes de nacer, no es posible de otra manera, era necesario que eso naciese, fue él, yo estaba adentro".

La marioneta, por lo menos la marioneta tal como yo la entiendo y tal como será puesta en obra en este espectáculo, no será exactamente manipulada, sino más bien tocada, posicionada, sacudida, aferrada por la mano del actor con la mayor rudeza contenida, incluso con torpeza, como si él temiera dejar entrever su ternura deshollada.

No será necesario que el actor interprete exageradamente un personaje cualquiera. Por su sola presencia, por el hecho de que él manipula, por la naturaleza de su relación con ese cuerpo exterior que siente que tiene y que muestra, él es esa interrogación presente en todos los textos: ¿Quién habla? ¿El? ¿Sus manos? ¿El personaje que él manipula? ¿Algo que sucede entre los dos?

Así, por efecto de retorno, los textos de Beckett permiten insinuar todavía más profundamente esa ambigüedad fundamental de la marioneta: ¿quién manipula? ¿y quién es atravesado? La puesta en escena no privilegiará ni a la marioneta ni al actor, sino de manera persistente, precisamente, esa relación entre los dos.

Economía de medios, todo se resolverá entre ese tablado, ese actor, ese personaje salido de una maltrecha maleta que ese actor lleva. Y sin embargo, él partía, "para terminar todavía". Pero una vez que el pequeño personaje vuelve a salir de la nada y es vuelto a poner en el centro de ese simulacro de escenario teatral, todavía falta girar alrededor de esa ruina puesta a disecarse, "para terminar todavía" en la espera del momento...

"Yo voy a narrar esto, yo voy a narrar su muerte. El final de su vida y su muerte, a medida que, en este momento, su muerte no sería suficiente... Cómo va a hacer para terminar, es imposible que yo lo sepa. Lo sabré a medida que, es imposible de decir, lo diré en presente, no será ya cuestión de mí, solamente de él..."

Traducción del francés de Laura Cerrato

RESEÑAS

The ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives. Edited by John Pilling and Mary Bryden. Reading: Beckett International Foundation, 1992.

“The heart of the cauliflower or the ideal core of the onion would represent a more appropriate tribute to the labours of poetical excavation than the crown of bay”. Esta cita es de *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, de Samuel Beckett, el enorme escritor-poeta, dramaturgo, prosista, crítico, son todos títulos que indudablemente no le alcanzan- que se constituye como tema del libro que comentamos.

Desde esta frase, descontextualizando un poco, pidiéndoles prestados sus connotantes “heterogeneidad”, “sustitución”, “excavación”, y haciendo la importante salvedad que no hay en realidad un corazón “ideal” que encontrar en la cebolla, John Pilling encara la desafiante tarea de reunir los trabajos más valiosos, los más serios escritos sobre textos de Beckett a partir del análisis de los manuscritos de textos inéditos guardados en la biblioteca de Reading. El que el trabajo se realice sobre textos inéditos sienta la seguridad de la originalidad del análisis, y obliga a los críticos que integran el volumen a establecer relaciones con los textos publicados de Beckett. Rastreo, búsqueda, hipótesis a veces demasiado ambiciosas pero encaradas con la mayor seriedad y el mayor conocimiento. No se encuentran en el libro puntos lanzados azarosamente, ni material poco trabajado, ni análisis poco rigurosos. Además, como si faltara más, la atracción por la génesis de la escritura, el intento de entrar en la mente del escritor en el momento de la gestación de la obra a través de cuadernos de notas, la ilusión de haber estado presentes en el momento de la composición, agregan un entusiasmo extra, sobre el que ya tenemos al leer-analizar un texto beckettiano.

El libro cuenta en total con siete trabajos, a los que pasaremos somera revista. El primero, de John Pilling, titulado “From a (W)horoscope to Murphy”, trabaja sobre el cuaderno de notas que Beckett utilizó para su novela *Murphy*. Encuentra más interesante trabajar sobre este cuaderno que sobre el poema *(W)horoscope*, escrito cinco años antes que la mencionada novela. Después de un completísimo análisis del *Cuaderno (W)horoscope*, en relación con la novela y excediéndose, llega a la conclusión que el cuaderno fue un “aide mémoire” para *Primer Amor*, *Esperando a Godot*, *All that Fall* y la ficción *Compagnie*. Es decir, Beckett utilizaba este cuaderno como archivo, de donde sacaba lo que necesitaba cuando lo necesitaba.

El segundo estudio es de Lionel Kelly, y se llama “Beckett’s *Human Wishes*”; analiza la relación de dicho texto con *The Vanity of Human Wishes* de Samuel Johnson, a nivel tanto de relación intertextual como llegando a una relación biográfica. Luego de establecidas las relaciones -con cartas y citas por demás interesantes-, pasa a su

hipótesis segunda: *La última Cinta de Krapp* está trabajada en el mismo sentido, desarrollando la doble relación con Johnson.

Sigue a Kelly, Mary Bryden con su trabajo "Figures of Golgotha: Beckett's pinioned people", que investiga las figuras de la Crucifixión en los textos de Beckett. Uno de los momentos más interesantes es cuando reproduce y analiza una página del manuscrito de *Human Wishes*, tripartito: frases, dibujos -sobre todo de hombres crucificados- y una partitura musical. Este texto *Human Wishes*, Vladimiro y Estragón en *Waiting for Godot*, y May en *Footfalls*, son los que presentan la imagen más patentemente. Su hipótesis está expuesta en la página 55, y la transcribimos: "The foregoing discussion has posited the theory that, in Beckett's work, the Christ figure derives stature, not as the prerogative of a uniquely suffering servant, but as a type or even prototype of human suffering in any time or place. The crucified Christ thus becomes an enduring image of enduring".

En la misma tesitura, en cuanto a lo religioso, está el trabajo de P.J. Murphy, "On first looking into Beckett's *The Voice*". Se trabaja aquí con el manuscrito de *The Voice*, de 2500 palabras, fechado en París en enero de 1977. Murphy lo describe como "camino a *Compagnie*", ya que dos largos párrafos de la primera aparecen en la segunda prosa, pero le reconoce a *The Voice* el derecho de ser tomada como pieza digna de análisis. El trabajo se plantea dos preguntas: cuál es la naturaleza y propósito del uso de Beckett de referencias bíblicas, y cómo ese extenso uso se refleja en el status y autoridad del trabajo de Beckett o del Logos Poético en sí mismo.

El siguiente trabajo es sobre *Long Observation of the Ray*, de 1976. El texto enlaza, según lo analiza Steven Connor, dos preocupaciones en el trabajo de Beckett: la preocupación por los cilindros y los espacios cerrados, y la preocupación por la dinámica de la mirada. Otro punto interesante es la postulación que hace del texto un proceso puramente mecánico, sin agente humano ni objeto.

Es el turno ahora de "Worstward Ho y el/los final/es de la representación", de Andrew Renton. Es éste un extenso trabajo sobre el texto de Beckett, que aborda a Shakespeare como fuente, el problema de la obligación de expresar sin tener nada que expresar, la palabra como signifiante, la existencia de líneas que son pentámetros yámbicos. Mediante transcripciones de los manuscritos, intenta ver la mente de Beckett como reveladora, para lo cual utiliza los manuscritos y estudia sus tachaduras, enmiendas y agregados, con la finalidad de bosquejar de alguna manera un ars poetica beckettiana.

El último trabajo, de Paul Davies, es acerca de *Stirrings Still*. Lo aborda desde la idea

borgéana de la "página de perfección", que puede atravesar erratas, versiones precarias, lecturas no cuidadosas y falta de comprensión, sin perder su alma. Plantea que *Stirrings Still* tiene que ver con el predicamento de un ser narrado y en relación con la vida, y no con el predicamento de la narración "per se". Su final es digno de transcripción: "la única identidad involucrada en la gnosis es la identidad de lo Incalificable: el único 'final verdadero'".

Calidad, heterogeneidad, y una recorrida por los textos de Beckett, con el atractivo extra de poder acceder a sus manuscritos, sus libretos y notas de puesta en escena y sus cuadernos, conforman razón suficiente para acercarse a un libro que, como pocos, vale la pena. Cuando la seriedad y el respeto por el lector se hacen protagonistas, huelgan las palabras. Y es éste un digno final beckettiano.

Gabriela Leiton

Ben-Zvi, Linda (ed.). *Women in Beckett. Performance and Critical Perspectives*. University of Illinois Press, 1992.

Esta es la primera recopilación de textos "femeninos" sobre la obra de Samuel Beckett. Dividida en dos secciones, se trata de una aproximación al mundo de la mujer en este autor. En la primera parte, *Acting Beckett's Women*, se recogen manifestaciones de las principales actrices que han interpretado papeles en obras de Beckett, que han tenido contacto con el dramaturgo en su doble papel de autor y director y que evocan sus experiencias actorales. La forma de entrevista recoge la palabra de las actrices inglesas Billie Whitelaw y Dame Peggy Ashcroft, entrevistadas por Ben-Zvi y Katharine Worth, respectivamente. El director francés Pierre Chabert conversa con Madeleine Renaud y Delphine Seyrig. Las alemanas Eva Katharina Schultz, Nancy Illig y Gudrun Genest, en cambio, escriben sus recuerdos personales de la intensa actividad que como director Beckett llevó a cabo en su país. Las irlandesas Shivaun O'Casey y Aideen O'Kelly responden a las preguntas planteadas por Rosette Lamont. Linda Ben-Zvi entrevista a la actriz israelí Hanna Marron y el director y traductor de Beckett al polaco hace lo propio con Irena Jun. La actriz norteamericana Brenda Bynum cuenta a Lois Overbeck cómo fueron sus experiencias al protagonizar *Come and Go* y *Happy Days*. Cierra esta parte un recuerdo de Martha Fehsenfeld, en algunas de cuyas palabras podríamos resumir una experiencia común a todas ellas: "I soon discovered that you don't play a Beckett character but that a Beckett character plays through you - a you that is the barest bones of your own existence". (p.56)

En la segunda parte del libro (*Re-acting to Beckett's Women*) encontramos diecinueve ensayos que analizan la figura de la mujer desde un punto de vista más teórico. Ellos son: *Patterns of Rejection: Sex and Love in Beckett's Universe*, por Martin Esslin; *Beckett and the Heresy of Love*, por James Acheson; "Meet in Paradize": *Beckett's Shavian Women*, por Kristin Morrison; *Clods, and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction*, por Susan Brienza; *Stereoscopic or Stereotypic: Characterization in Beckett's Fiction*, por Rubin Rabinovitz; *Cartesian Man and the Woman Reader: A Feminist Approach to Beckett's Molloy*, por Carol Helmstetter Cantrell; *The Magna Mater Myth in Beckett's Fiction: Subtext and Subversion*, por Angela Moorjani; *Homage to the Dark Lady: Ill Seen Ill Said*, por Lawrence Graver; *Male or Female Voice: The Significance of the Gender of the Speaker in Beckett's Late Fiction and Drama*, por Charles R. Lyons; *The Femme Fatale on Beckett's Stage*, por Ruby Cohn; *The Transformational Grammar of Gender in Beckett's Dramas*, por Shari Benstock; *Beckett and Sexuality*, por Peter Gidal; "Her Lips Moving": *The Castrated Voice of Not I*, por Ann Wilson; *Portrait of a Woman: The Experience of Marginality in Not I*, por Dinah Sherzer; *Speaking Parisian: Beckett and French Feminism*, por Elin Diamond; *Female Subjectivity in Not I and Rockaby*, por Lois Oppenheim; *Beckett's Eh Joe: Lending an Ear to the Anima*, por Rosette Lamont; *Women in Beckett's Radio and Television Plays*, by Katharine Worth; *Not I: Through a Tube Starkly*.

Beckett tiene "la habilidad de describir la condición humana -dice Linda Ben-Zvi en la Introducción- tanto en hombres como mujeres, sin presentar mujeres disfrazadas de hombres." No sólo muestra el cuerpo, sino la voz de la mujer, quien se convierte así en un elemento fundamental de su obra.

Pensar en términos beckettianos es pensar en términos musicales. En su obra la literatura y la música corren paralelos. Es un lugar común asociar las notas y los silencios de un pentagrama con las palabras, los gestos y los silencios de sus obras, erigiéndose de esta manera como el gran compositor, musical y literario. La melodía que emana de las confesiones alienantes -pero tan parecidas a la realidad- se convierten en frases célebres. Es un director de orquesta. Su estilo es leer una frase y hacérsela repetir a los actores hasta que la incorporen a su ser, haciéndola suya. "No pierde la paciencia y prepara hasta el último detalle." (E. K. Schultz)

Así, Billie Whitelaw confiesa que lo importante es "captar la música y pensar las partes en términos de música" y Delphine Seyrig dice que "hay que tener real capacidad de precisión en la entrega. Hay que saber hablar y actuar mecánicamente, con precisión, como una obra de Bach."

Beckett impacta con su tratamiento especial de las mujeres. No son un objeto pasivo, toman parte activa. Tratan de sacar partido de la existencia, intentando convencerse a sí mismas que las rutinas constituyen series de "happy days" (Delphine Seyrig). Su trabajo sobre los personajes femeninos va evolucionando a medida que lo hacen sus obras. Así, "para las obras tempranas, si la mujer es fea, es soslayada y ridiculizada; si es atractiva, es temida y respetada y, luego, ridiculizada." (Susan Brienza) Sin duda alguna, sea cazadora o víctima, cada vez que la mujer toma la palabra se convierte inmediatamente en la Voz, en el eje fundamental, en el núcleo sobre el cual convergen todas las miradas.

Si el ser humano en el universo es el protagonista de todos los textos de Beckett, tanto hombres como mujeres están representados en su totalidad, constituyendo la unidad que da origen a las historias repetidas a lo largo de los tiempos.

Dice Carol Helmstetter Cantrell: "La división sexual moderna del trabajo, simbolizada por las tareas del doctor y la enfermera ha sido reforzada por una división sexual análoga de la personalidad -las mujeres parecen naturalmente más emocionales, más pasivas, más conectadas con los otros; los hombres parecen más analíticos, más activos, más imparciales. La imparcialidad de los hombres los califica para ser jueces, doctores, científicos, administradores; la parcialidad de las mujeres las descalifica". Las tríadas quedan esbozadas: mujer/cuerpo/naturaleza y hombre/mente/ciencia.

¿Cuál es el papel de la lectora? Tal vez sea descubrir lo oculto, lo no-dicho, ver las diferencias atinentes al género. Linda Ben-Zvi ha abierto un camino rico en posibilidades, encendiendo la llama de futuras investigaciones que puedan rastrear el curso de las tríadas señaladas anteriormente.

Indudablemente, el mundo beckettiano podría definirse como un juego de espejos que, enfrentados, proyectan infinitas imágenes que sólo serán vistas de una manera determinada según la posición del que las mire. Y allí está su mayor riqueza.

Linda Ben-Zvi logra penetrar en las profundidades de una búsqueda que, a través del testimonio de las actrices y de los trabajos de investigación, extensible tanto a los subgéneros narrativos como al drama, arrojan un nuevo sesgo de luz sobre el hasta ahora poco penetrado mundo de las mujeres beckettianas.



Silvia Pallone