

Entre lo espectral y lo mortuorio: aspectos de una literatura de la descomposición en la obra de Samuel Beckett.

Autor:
Nicora, Juan Carlos

Revista:
Beckettiana

1997, 6, 55-65



Artículo

**ENTRE LO ESPECTRAL
Y LO MORTUORIO:
ASPECTOS DE UNA LITERATURA
DE LA DESCOMPOSICION
EN LA OBRA DE SAMUEL BECKETT**

JUAN CARLOS NICORA

Vladimir: Imbecile! From death.
Estragon: I thought you said hell.
Vladimir: From death, from death.
Estragon: Well what of it?

Waiting for Godot.

En 1949, Samuel Beckett enuncia en el ensayo *Three Dialogues*, escrito hipotéticamente en colaboración con Georges Duthuit, lo que podríamos considerar el manifiesto de la escritura beckettiana: una *estética del fracaso*.

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.¹

Toda expresión artística se encuentra, para Beckett, condenada al fracaso dado que nuestra experiencia del mundo es siempre incompleta y nuestro lenguaje no constituye un vehículo de comunicación válido. Tales concepciones ya se encontraban formuladas en el tratado *Del no Ser* del sofista siciliano Gorgias², quien junto con Demócrito, Geulincx³, Descartes, Malebranche⁴, Berkeley⁵ y Wittgenstein (por nombrar sólo a unos pocos) constituyen la matriz filosófica del pensamiento beckettiano.

1. Nada existe.
2. Suponiendo que algo existiese, no podría ser cognoscible.
3. Aún suponiendo que algo existiese y pudiera ser cognoscible, no podría ser comunicable.

Los personajes de Samuel Beckett viven en un universo a-referencial que les es permanentemente ajeno. En él se hallan perdidos, mientras intentan aferrarse a un ilusorio sistema de verdades absolutas en las cuales creer. Sin embargo, en este universo desprovisto de dios, la única certeza que se les presenta es la carencia de absolutos, la falta de verdades que garanticen su relación con los otros y con el mundo, en una suerte de irrealidad perpetua que todo lo devora. Tiempo y lugar dejan de ser constantes inmutables, para convertirse en un tejido permeable. Aquella construcción que entendemos por realidad, se vuelve constantemente irreal, particular y ambigua, anula todo principio lógico de representación e identificación, y precipita toda conciencia hacia los límites del absurdo. De esta manera, la percepción del mundo permanece en tinieblas: nada existe fuera de nosotros, o quizás peor aún, somos nosotros los que existimos en medio de la nada.

Recordemos cómo Vladimir y Estragon, en *Waiting for Godot*, sufren el vertiginoso fluctuar de la percepción de las coordenadas de espacio-tiempo. Un árbol sin hojas sacará algunas de un día para el otro, Pozzo se quedará ciego y Lucky enmudecerá también de un día para otro, Estragón no reconocerá el lugar ni sabrá qué día es, Pozzo no recordará en el segundo acto haber conversado con ellos en el primero, mientras que al chico que lleva el mensaje del señor Godot le ocurrirá exactamente lo mismo. En *Endgame*, la situación empeora: no sólo el espacio y el tiempo habrán perdido su significación estricta para Clov y Hamm, sino que además pareciera que la naturaleza misma hubiese dejado de existir.

- Hamm: Nature has forgotten us.
Clov: There's no more nature.
Hamm: No more nature! You exaggerate.
Clov: In the vicinity.⁶

Este sentimiento de extrañeza con respecto a la experiencia de lo que nos rodea, esta propiedad dislocada de la irrealidad de lo real, parece estar íntimamente ligada a la noción de pérdida de la certeza respecto del yo del sujeto. El sujeto debe actualizar permanentemente su percepción del mundo y también de sí mismo: si el mundo que rodea al sujeto puede no existir, entonces el sujeto mismo puede dudar de su propia existencia. El obispo Berkeley sostenía que *esse est percipi*, entendiendo que la mirada divina confiere existencia al hombre y a todas las cosas que llenan el universo. Ahora bien, en un universo privado de dios, será entonces el otro el que garantice con su percepción la existencia del sujeto, pero aun así este último podría poner en duda la existencia del que percibe. El postulado de Descartes *cogito, ergo sum* acentúa esta fractura respecto de aquello que nos rodea, instaurando dos planos paralelos: uno habitado por el cuerpo y otro que se encuentra en el interior de la mente, convirtiendo al sujeto en una cosa que piensa aislada y solitaria, a la vez que se piensa a sí misma. De esta manera, entre la escisión del mundo real extraño respecto a un mundo mental autosuficiente, entre esta división de planos de la conciencia y la necesidad de actualización de la percepción del otro como supuesta garantía de existencia, los personajes de la obra de Beckett cuestionan la existencia cotidiana.

Este escepticismo en torno a la noción de sujeto se traduce también en escepticismo lingüístico. Allí donde los objetos se vuelven extraños para el sujeto, las palabras pierden la capacidad de comunicar en forma transparente una visión particular del mundo, evidenciando la inutilidad del lenguaje como un sistema de signos capaz de reflejar a la naturaleza. Este fracaso del lenguaje como vehículo de comunicación no hace más que circunscribir la conciencia a ese mundo inventado dentro de la caja craneana que se autopercibe y legitima en una actitud de carácter solipsista. El lenguaje, ya lejos de poseer en su seno el poder de re-crear el mundo, languidece lenta y paulatinamente, reduciéndose únicamente a despojos de significados, que lo convierten en un lenguaje fragmentario y minimal de decrepitud y negación. El uso minucioso y obsesi-

vo de este material, constituye para Beckett la mejor de las formas de examinación de los límites del lenguaje y, en última instancia, del arte mismo: un arte que no posee nada que expresar, ningún vehículo de expresión, pero que a su vez se esfuerza en continuar expresando. Pero, explorar los límites del lenguaje, será también buscar la anulación del mismo, como dice el narrador de *The Unnamable*:

The search for the means to put an end to things, an end to speech, is what enables the discourse to continue.⁷

Escepticismo y lenguaje de la no-palabra (*unword*), se vuelven a la vez un principio des-creativo, que se agudiza ante la impotencia del creador frente a su obra. Si el mundo se nos presenta como un tramado de objetos, inasible e incomprensible, entonces todo intento de creación por parte del artista, todo esfuerzo sea de re-creación o sea de representación mimética, se encuentra condenado al fracaso. Esta estética del fracaso, conjura la atracción de aquello que no puede ser expresado, la imposibilidad de asignar significado a una realidad extraña, la compulsión creativa de expresar, unidas a la obligación de expresar. Pero aun entonces, así como Sísifo quien cumpliendo su eterna condena transporta la piedra hasta la cima de la montaña para luego de la caída volver a transportarla, así se esfuerza Samuel Beckett una y otra vez en su obra por alcanzar lo inalcanzable, como guiado por una voz cuyo mandato no puede dejar de cumplir, esa voz que a la manera de una musa espectral, repite sin cesar la anatema de una de sus piezas más oscuras *Worstward Ho*, convertida en el mandato de toda creación posible:

Try again. Fail again. Fail better.⁸

El universo de la obra de Beckett es de carácter netamente entrópico, es ese universo en donde todo está destinado a la des-creación, a la descomposición ordenada, al caos progresivo y arrasador. No sólo el mundo puede volverse extraño de un instante al otro, lo mismo puede pasar con la materia o con la palabra. Los personajes beckettianos se encuentran a la deriva en un mundo que les es ajeno, presos en la cárcel de su cuerpo y martirizados por sus propias palabras y sus propios recuerdos. Y mientras todo se derrumba, la conciencia se clarifica y se vuelve aun más lúcida. Como en un gesto de ironía

cósmica, la mente se repliega sobre sí misma, para escuchar los ruidos de esta descomposición, revisar cada palabra, repasar cada recuerdo; estos personajes creerán encontrar una salida, y descubrirán lo inevitable:

(...) in silence and stillness the pain of being may be felt.⁹

Se podría decir que su obra es el lugar de la angustia y la desesperación, donde negada la esperanza, el tormento inagotable de enfrentarse con uno mismo tiene lugar dentro del infierno de la conciencia. Beckett ha logrado circunscribir este infierno, despojándolo de toda significación religiosa, e insertarlo en la mente del hombre, para luego conferirle la eternización del instante. Si la muerte, en tanto esperanza, permite acabar con el sufrimiento, entonces se encontrará detenida por un tiempo recurrente que parece no avanzar, un tiempo casi inmóvil, en donde cada cosa adquiere la categoría de lo *deja-vu*. Cuando la existencia, o su descomposición, se vuelven insoportables, cuando el dolor y la angustia de ser, de estar y de permanecer, se sienten tanto en el silencio como en la quietud, la única reacción posible es la anulación de la existencia. O al menos, su intento.

Triple anulación del cuerpo, el lenguaje y la conciencia; triple fracaso. En la novela *Molloy*, el personaje homónimo trata de terminar su historia, pero mientras su narrativa se desintegra en episodios inconexos, su cuerpo se descompone. Lo mismo ocurre en *Malone Dies*, donde los planos de la narración y la materia del cuerpo sufren la desintegración progresiva. En *The Unnamable*, es el lenguaje lo que se pretende cancelar, es la anulación de esa obligación irrefrenable de decir palabras para alcanzar la identidad del yo, el silencio absoluto. *Company* nos muestra el intento por parte de la conciencia de oponerse a la descomposición del cuerpo, su fracaso y el intento de anular definitivamente toda actividad mental. Para estos personajes el deseo está cifrado en ese intento denodado por alcanzar la cancelación del ser, que implica disolver la conciencia, descomponer el lenguaje y acabar con la existencia material.

La formulación de este deseo la encontraremos en tres de sus últimas composiciones en prosa: *Ill Seen Ill Said* (1981), *Worstward Ho* (1983), *Stirrings Still* (1988). En la primera, una mujer anciana y moribunda, sentada en su silla, imagina mientras el narrador transmite al lector la escena que transcurre

en su imaginación: aquello que la mujer imagina ha sido mal visto, mientras lo que el narrador dice ha sido mal dicho. El relato concluye:

Empty handed she shall go to the tomb.
Until she go no more. Or no more return.¹⁰
It will end by being no more.
By never having been. Divine prospect.¹¹

O en *Worstward Ho*, donde las palabras poseen el poder tanto para crear de la nada como para anular la existencia, en un movimiento de negación que avanza y retrocede a la vez. O en *Stirrings Still*, donde la exclamación final *Oh, all to end*, ciertamente constituye una invocación a la muerte.

La obra dramática de Samuel Beckett, y en especial las últimas composiciones para teatro, radio y televisión -reunidas en el volumen *Collected Shorter Plays*- trata acerca del tema de la muerte. Pero no están focalizadas en ese estado último que sucede a la vida, sino en una zona intermedia. Nicholas Zurbrugg, refiriéndose a estas últimas obras sostiene:

Their content suggests mysterious communion between the living and the dead¹²

Sin embargo, el delicado pasaje es aquel que media, ya no entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, sino por el contrario entre los que viven y los que están muriendo. El proceso de traslación entre vivir y morir es progresivamente continuo en las obras del último período: nos es imposible marcar ese instante en el cual los que están muriendo terminan por morir. La muerte adquiere de esta manera una atemporalidad de características infernales. Es decisivo en el análisis de estas obras, la distinción marcada por el gerundio: en el teatro beckettiano difícilmente las acciones se encuentren terminadas, y justamente la muerte es aquella instancia que cancela toda posibilidad de acción posterior; difícilmente los personajes tengan la suerte de poder ser rescatados por la muerte. Aquí, nuevamente cobra relevancia la dimensión estática del tiempo, que detiene y congela a aquellos que están muriendo, perpetuando tanto la agonía física como el tormento de permanecer conscientes ante la descomposición.

Si bien podemos encontrar en las primeras obras, algunos ejemplos del cruce del mundo de los vivos al mundo de los muertos, como en el caso de *Molloy* y sus especulaciones luego de haber *ceased to live*, o en «The Calmative» en la cual el narrador explicita *I dont know when I died*, quizás el más importante sea el caso de *Play*, donde tres amantes en sus urnas funerarias adquieren nuevamente la conciencia sobre los recuerdos previos a su muerte. En sus últimos trabajos, el proceso de seres vivientes y moribundos tendrá un efecto sobre lo lingüístico: tanto la escena como el lenguaje se vuelven espectrales y mortuorios.

Al intentar atravesar el pasaje entre el mundo de los vivos y el de los muertos, Beckett nos conduce hacia una nueva zona en la cual lo espectral se resuelve en escena de manera exitosa. Keir Elam sostiene que casi todas las «dramaticulas» que preceden a *Not I* (1972) comparten rasgos similares:

«[the dramaticules] share its dominant ‘infernal’ dramaturgic and iconographic modes.»¹³

El motivo de la «tête-morte» expande las posibilidades de denotación de ese orden oscuro, que amenaza nuestra percepción de la realidad escénica, de manera similar a la boca «inagotable» de *Not I*. Aparece como una serie de cabezas idénticas unas a otras, con cierto aspecto entre espectral e infernal, pertenecientes a aquellos que circulan entre los límites del mundo de los que mueren, o en el mundo imaginario de la *caja craneana* que se niega a morir. Las descripciones del color del rostro, el cabello y la vestimenta, el blanco y el gris como marcas distintivas de los órdenes espectrales y mortuorios, se encuentran reforzando la indiferenciación y la pérdida de los rasgos particulares constitutivos de la identidad.

«[Listeners] Old white face, long flaring white hair»¹⁴

«May (M), disshevelled grey hair, worn grey wrap hiding feet»¹⁵

«[Speaker’s] white hair, white nightgown, white socks.»¹⁶

«Premature old. Unkempt grey hair. Huge eyes in white expresionless face»¹⁷

«As alike in appearance as possible [Listener] Face hidden.
[Reader] Bowed face (...) [Listener and Reader] Long black coat.
Long white hair.»¹⁸

«Players as alike as possible. Same long grey gown.
Same long grey hair.»¹⁹

Pero las indicaciones no solamente focalizan nuestra atención sobre los detalles corporales como rasgos del pasaje hacia una zona *de existencia* distinta de aquella que es transitada por el espectador. También acentúan la oscuridad que permanentemente envuelve al escenario, oscuridad en la cual podemos observar a las cabezas flotar, como si estuvieran suspendidas, o como si directamente hubieran prescindido del cuerpo. Luz y sombra, se disputan los espacios sobre los cuales se realizan las acciones, fragmentando la escena -que adquiere de esta manera un componente espectralmente *irreal*- casi como manifestaciones de la lucha entre la vida y la muerte (o las representaciones mentales de éstas), que se instaura en los cuerpos de aquellos que se encuentran en proceso de morir.

«Stage in darkness.»²⁰

«Lighting: dim. (...) less on body, least on head. (...) Stage in darkness.»²¹

«Faint diffuse light.»²²

«Rest of stage dark.»²³

«Rest of stage dark.»²⁴

«[Playing area and downstage left] dimly lit, surrounded by shadow.
General dark.»²⁵

A estos recursos podemos agregarles otros dos de vital importancia para la acción dramática: las cabezas han perdido la centralidad del escenario y sus actos parecen repeticiones mecánicas que no obedecen a voluntad alguna. Podemos hablar de personajes escénicamente descentrados, cuyo lugar dentro

del espacio de representación siempre se encuentra desplazado, como si no fueran los personajes en sí, sino «aquello que quedó» de los mismos, luego de efectuado el proceso de aniquilación, o mientras éste se lleva a cabo. Los restos de las presencias reales de los personajes beckettianos de las *dramaticulas*, están condenados a la marginalidad descentrada del escenario. De esta manera, el no ser libres para elegir un lugar en el espacio, se homologa a la imposibilidad de actuar por voluntad propia, quedando presos en una suerte de red en la cual repiten mecánicamente los mismos movimientos. Así tendremos las monótonas acciones de May, la manera en que W se mece en su silla «controlled mechanically», las interrupciones por parte de Listener a la lectura de Reader, o los movimientos geoméricamente exactos de Bam y sus compañeros, entre otros ejemplos. Lo mismo ocurrirá con el discurso, reducido a la fragmentación y a la repetición interminable de las mismas *estructuras* de palabras. No encontramos personajes, en el sentido estricto del término, sino que nos enfrentamos a sus residuos, cada vez más espectrales, más lejos de la barrera que divide a los vivos de los que están muriendo; la pérdida de la voluntad es el signo más claro de su pertenencia al «otro lado» (quizás situado en las profundidades de la mente). Estos personajes ya no se mueven, ya no hablan: alguien los mueve, alguien los hace hablar para que narren sus historias una y otra vez, mientras la muerte y la anulación de la conciencia vienen en camino para hacerlos callar.

Las alusiones a la muerte, o a ese estado intermedio de existencia, las encontraremos de maneras más o menos precisas. Ya desde la primera línea de *A Piece of Monologue*, los límites de la existencia se vuelven difusos; y en el final se acentúan:

«Speaker: Birth was the death of him. Again. Words are few.
Dying too. Birth was the death of him.»²⁶

«The dead and gone. The dying and the going».²⁷

Que siempre sea así, parece no ser ningún consuelo. Quizás con un poco de ironía, podamos resemantizar la última línea con la cual Beckett finaliza *What Where* y concluye su producción dramática:

«Voice: Time passes.
That is all.
Make sense who may.
I switch off.»

NOTAS

- ¹ Beckett, S. *Disjecta*. London, Calder, 1987. Pág. 139.
- ² Gorgias de Leontini (483 - 375 a. C.): filósofo y retórico discípulo de Empédocles, interesado en destruir la noción del ser por medio del escepticismo antirracionalista.
- ³ Arnold Geulincx (1624 - 1669), filósofo ocasionalista belga que ponderaba que Dios permitía al hombre ser enteramente libre dentro de los límites de la mente.
- ⁴ Nicolas Malebranche (1638 - 1715), filósofo ocasionalista francés para quien las acciones eran sólo manifestaciones del poder divino, negando así la causalidad de los eventos.
- ⁵ George Berkeley (1685 - 1753), filósofo y clérigo irlandés que creía que no existe nada fuera de la percepción, y que la mente de Dios que «todo lo ve», hace posible la existencia aparentemente continua de las cosas.
- ⁶ Beckett, S. *Endgame*. London, Faber & Faber, 1958. Pág. 16.
- ⁷ Beckett, S. *The Unnamable*. London. Calder. 1975.
- ⁸ Beckett, S. *Worstward Ho*. London, Calder, 1983. Pág. 7.
- ⁹ Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press, 1982, p. 241.
- ¹⁰ Beckett, S. *Ill Seen Ill Said*. New York. Grove Press, 1981. p. 45.
- ¹¹ Beckett, S. *Ill Seen Ill Said*. New York. Grove Press, 1981. p. 52.
- ¹² Zurbrugg, N. *Seven types of Postmodernity: Seven types of Samuel Beckett*. En: *The World of Samuel Beckett*, vol. 12. Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1991. p. 46.

¹³ Elam, K. "Dead Heads: Damantion-narration in the dramaticules". En: *Cambridge Companion to Beckett* (John Pilling ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1994. p. 155.

¹⁴ *That Time*. En: Beckett, S. *Collected Shorter Plays*. London, Faber & Faber, 1984. p. 228.

¹⁵ *Footfalls*. op. cit., pág. 239.

¹⁶ *A Piece of Monologue*. op. cit., pág. 265.

¹⁷ *Rockaby*. op. cit., pág. 273.

¹⁸ *Ohio Impromptu*. op. cit., p. 285.

¹⁹ *What Where*. op. cit., p. 309.

²⁰ *That Time*. op. cit., p. 228.

²¹ *Footfalls*. op. cit., p. 239.

²² *A Piece of Monologue*. op. cit., p. 265.

²³ *Rockaby*. op. cit., p. 273.

²⁴ *Ohio Impromptu*. op. cit., p. 285.

²⁵ *What Where*. op. cit., p. 310.

²⁶ *A Piece of Monologue*. op. cit., p. 265.

²⁷ *A Piece of Monologue*. op. cit., p. 269.