

Tiempo, memoria y personaje en Samuel Beckett

Nicholas Rauschenberg*

Resumen: Probablemente sin querer, Samuel Beckett pasó a integrar la vanguardia del teatro del pós-guerra europeo supuestamente por tematizar el horror de la humanidad “fuera de contexto”. Como diría Adorno: “la violencia de lo inefable es imitada por la versión a mencionarlo”. En este sentido, la obra de Beckett pasó a ser un desafío a la “memoria social” de sus críticos, ya que se intentaba crear un espacio escénico para la “desimbolización”: se representa aquello que fue posible gracias a la lógica de la identificación del símbolo; se representaba la impotencia de simbolizar. Sin embargo, aunque a muchos críticos e historiadores hayan proclamado la creación del “Teatro del Absurdo” como una tendencia “autónoma”, en *Esperando a Godot* (1948) Samuel Beckett, explica Temkine, es muy claro en referencias históricas: muestra dos judíos fugitivos de París en el año 1942: primer acto en invierno (o fines de otoño) y segundo acto en el comienzo de la primavera de 1943. Vladimir y Estragon esperan no a un dios, como muchos intérpretes creían, sino a un hombre que los hiciera cruzar la frontera hacia Italia, con destino final en la Palestina. En *Fin de partida*, el mundo de los personajes aparece en un apocalíptico refugio, aislado de toda vida contemporánea, pero sin embargo, la fisura del contexto histórico se traslada a Hamm y a Clov, los protagonistas, y sus relaciones afectivas “lingüístizadas”: Hamm con sus padres y Clov con la memoria que tiene de su padre, pero que depende del exclusivo relato de Hamm, a quien fue dado para que sobreviviera del hambre. Partiendo de un enfoque adorniano, el objetivo de esta ponencia es analizar la relación fisurada entre, por un lado, estilo dramático y contexto histórico (*Esperando a Godot*) y, por otro, discursividad y personaje (*Fin de partida*), teniendo en cuenta cómo Beckett contextualiza sus obras a partir de una distorsión del tiempo-memoria. Si se considera que la consagración del Teatro del Absurdo fue un “pacto de silencio” entre público y crítica, la obra de Beckett asume en la actualidad una nueva problemática: muestra cómo opera el negacionismo de la memoria.

Tiempo, memoria y personaje en Samuel Beckett

Introducción

Llamamos *fisura dramática* (o “fisura metafórica”, en un sentido expandido del de Michelina Oviedo, aunque en su teoría del guión el término se restrinja sólo a los personajes) a una característica esencial de la estética: es el generador motriz del conflicto. Puede ser una característica del género artístico, del contexto social que representa o que niega estar representando, de la trama, del personaje (y sus acciones), del lenguaje o hasta mismo del silencio. En la obra de arte, hay fisuras irremediables. Adorno

* Doctorando/UBA Sociales, Maestría en Historia y Memoria/UNLP

ofrece un modelo imprescindible para componer la fisura: la preeminencia del objeto [*Vorrang des Objekts*]. Para Adorno, el objeto ya se presenta como antinómico. Más allá de un esquema hermenéutico de interpretación, considerar el objeto como preeminente significa cuestionar su status de objeto y dudar de la relación asimétrica que el sujeto tendría con él. Si consideramos, como sugiere Christoph Menke (1991), que la negatividad estética primordial es la diferencia entre lo estético y lo no estético, nos quedaría pendiente la pregunta por lo real: qué sería lo no estético? En este sentido, Adorno afirma que “en la obra, el sujeto no es ni contemplador ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el espíritu que está ligado a la cosa, preformado por ella y mediado por el objeto” (ÄT p. 248, TE p. 222). La fisura se presenta como constituyente del eje sujeto-objeto: es una fractura irreconciliable, ya que asumir el rol de intérprete siempre es asumir el rol de objeto, operación que nunca puede resultar en una síntesis coherente. El arte intenta ser un modo de cicatriz de la incapacidad de reconciliar la realidad. Pensada como un modo de arqueología, la experiencia estética sólo se realiza a través del extrañamiento del sentido (o sea, una negación del sentido) decantado en el objeto artístico para, en seguida, negar esa negación de sentido, es decir, negar es nueva configuración de sentido formada por una negación originaria, la negatividad estética. En palabras de Adorno: “El arte niega la negatividad en la supremacía del objeto, lo irreconciliado en él, lo heterónimo en él, que el arte hace aparecer mediante la apariencia de reconciliación en sus obras” (ibid).

Para caracterizar la fisura dramática en un sentido adorniano habría que mostrar que la experiencia estética, considerada como un procedimiento, sólo es posible a partir de dos momentos de negación. El primero sería el *momento mimético-constructivo* que “abre la posibilidad de que las obras sean comprendidas, estructurando un proceso significante que solicita una comprensión por parte de quien las contempla”. El segundo es el *momento mimético-expresivo* que “es el que resiste esa comprensión, no dejando que el proceso se resuelva en una interpretación” (Ipar 2009, p. 182). El *momento mimético-constructivo* es el que, a partir de criterios que aspiran a ser formalizaciones en la experiencia estética, subvierte el carácter meramente comunicativo de la obra de arte: es el que indica la preferencia por la autonomía del arte a través de la “estructuración de signos extraños”. Un paso adelante de este momento *procesual* de la experiencia estética es el *momento mimético-expresivo*, donde esa pretensión de significación autónoma de la obra de arte es negada; aquí se “radicaliza la negación del lenguaje comunicativo”: transforma a la pretensión lingüística (o comunicativa) del lenguaje en mero gesto, pero ahora vaciado de significado.

En relación al lenguaje comunicativo, esta doble negación procede así: la primera negación [*momento mimético-constructivo*] niega la vigencia socialmente aceptada de los signos y de las reglas que organizan el sentido al inscribir en el ‘espacio público’ signos extraños que instituyen una instancia reflexiva en el sujeto; la segunda negación [*mimética-expresiva*] destituye el sujeto reflexionante y hace radicalmente imposible el momento del sentido, al desmoronar las operaciones significantes de las obras en sus materiales constituyentes (Ipar 2009, p. 180).

La fisura dramática es, así, algo permanentemente irreconciliable: es un generador de texturas a todos los indicios de una obra dramática. Como modelo preliminar, se podrían considerar, en el caso del teatro, seis niveles: el *primero* es el género dramático (clásico, tragedia, tragicomedia, comedia, farsa, épico etc), es decir, más que autodefinirse por uno de ellos, una obra siempre tiende a crear su propio género por medio de mezclas etc; un *segundo* nivel sería la temporalidad, o sea, las secuencias en actos, el tiempo representado e intencionalmente perceptible o no, pero que considera el contexto histórico como contrapartida, o no; el *tercer* nivel vendría a ser la trama, o mejor, la estructuración del conflicto y su resolución o no, hacia dónde pueden ir las transformaciones desencadenadas por los hechos, pero la fisura de la trama depende en cierta medida de la fisura de los personajes; así, el *cuarto* nivel se da en los personajes: la trama suele transformar a los personajes, o no (como en el caso de Beckett, tanto Estragón y Vladimir cuanto Hamm y Clov no sufren ningún giro dramático relevante); *quinto*: el **lenguaje**, o sea, la conexión entre el texto escrito y el “cómo” de la puesta en escena; y *sexto* la escenografía, o sea, la materialidad, e inclusive la música, efectos especiales, la luz etc. Si se piensa el teatro más allá del texto, o sea, en los conflictos que se despliegan en componer y armar una obra, en enfrentar la crítica especializada, en proponer una puesta que no se aleje del público etc, seguramente pueden aparecer niveles y categorías fisuradas *ad infinitum*.

El así llamado Teatro del Absurdo plantea de entrada un problema: ¿cuál sería su género? O, dado el texto, ¿cómo sería la mejor forma de interpretarlo? Aparentemente la tragicomedia tendría cierto consenso, pero si se piensa el contexto histórico de las obras, sobre todo las de Samuel Beckett, hay un fuerte acento en el drama. Como explicó Adorno (2003a, p. 275), “la violencia de lo inefable es imitada por la aversión a mencionarlo”. Esta aversión representa un verdadero desafío a la “memoria social” de críticos, productores, público y actores, dada la tendencia a una aparente “desimbolización”. En ese vacío escenográfico se representa aquello que fue posible gracias a la lógica de la identificación del símbolo. El teatro del absurdo cristalizó una estilización para representar el mal absoluto de un hecho histórico ya pasado que, sin embargo, invade la percepción moral de modo universal. De todos modos ese género dramático depende de cómo el director y grupo desean armar la obra. Al analizar un autor teatral hay que preguntarse: ¿cuál montaje se está analizando? El lenguaje teatral, es decir, estilos y técnicas de actuación, inevitablemente extrapola el texto original, ya que exige del texto un enfrentamiento ilocucionario con el lenguaje escénico-dramático, o sea, con el uso del espacio, del cuerpo y de la voz de los actores. Esta sería la primera fisura.

Sin embargo, un director no puede simplemente decidir arbitrariamente qué se hace o no. Éste no es un detalle menor. En eso juega un papel central la crítica teatral especializada. Los productores (actores, empresarios culturales, directores etc), el público y la crítica forman un sistema estable pero conflictivo de producción, recepción y reflexión. Al desarrollar una puesta en escena de Beckett hay que tener en cuenta, por ejemplo, qué es la “absurdidad” que lo hizo tan conocido. Para decirlo de modo breve, la “absurdidad” en el arte escénico puede ser definida como un exilio irremediable, donde las memorias ya no pueden reivindicar una esperanza. El absurdo teatral manifiesta una ruptura del hombre con su vida, entre el actor y su entorno (ver Camus 1942, p. 18). Para Esslin, lo que se convino llamar “Teatro del Absurdo” ha

renunciado a argumentar sobre la absurdidad de la naturaleza humana; la presenta meramente en su ser, o sea, en imágenes escénicas concretas” (1961, p. 25).

En lo que sigue quiero retomar las dos obras teatrales de Beckett más conocidas para poner en movimiento los conceptos teatrales que sugieren una articulación de fisuras, como recién sugerido. Las obras son: *Esperando a Godot* y *Fin de Partida*. En cada una trataré de analizar las fisuras dramáticas más sobresalientes.

Esperando a Godot [1948-1952]

Esta obra está dividida en dos actos, donde aparentemente nada ocurre. Por qué aparentemente? Porque no hay un giro dramático de ninguno de los dos personajes centrales, Vladimir y Estragón. La obra se presentó originalmente como un drama, sin embargo, no hay en la narrativa un claro y definido acto de reconocimiento, es decir, en el sentido aristotélico, “la transformación de la ignorancia en conocimiento, para la amistad o para la enemistad, entre quienes estaban destinados o a la dicha o a la desdicha” (Aristóteles 2006, p. 77). La trama de *esperando a Godot* no tiene ningún punto de giro que pueda revelar nada salvo que dos personas tratan de pasar el tiempo mientras Godot no llega. No hay indicios de que algo pueda cambiar o revelarse. Se podría pensar que el acto que gira la narrativa y cambia la percepción de los personajes sobre su vida es la cabal humillación de Lucky en su discurso alucinado. Pero no. Los dos actos que componen la obra empiezan y terminan igual: Godot no viene.

Sin embargo la obra presenta pasajes cómicos cargados de ironía. Esta ironía está oculta en las referencias históricas que la obra hace clara referencia. Ya no se puede pensar la naturaleza del conflicto escénico en el sentido de un Bertolt Brecht o de un Anton Tschechow (Chejov), en el sentido de un realismo moralizante que trataba de abarcar las contradicciones de la sociedad a través de reducciones metonímicas; Si el propio Brecht más tarde asumió que su hacer teatral era, de hecho, más importante que su simplificada representabilidad de lo político, Beckett ya partió directamente de una pretensión formal más sofisticada. La estructuración formal de *Esperando a Godot* gana un notorio énfasis justamente por crear una nueva forma de relacionar sentido estético y sentido histórico. En esta obra se hacen explícitas las referencias al holocausto. Beckett parece obstinado en representar la “cicatriz” a la que hicimos referencia al principio con Adorno, o sea, mostrar la apariencia reconciliadora a lo ya irreconciliable.

Esperando a Godot, lejos de renunciar a su contexto histórico específico, es demasiado específica y llena de detalles temporales y geográficos. Para Temkine (2008), la obra transcurriría en el comienzo del año 1943¹. Vladimir (V) y Estragón (E) son en realidad dos judíos parisinos fugitivos que van desde París hacia el norte de Italia. El lugar de las acciones de la obra sería una planicie al rededor de los Alpes, pero aún en el sur de Francia. Pese a que esta región era considerada una “zona libre”, en noviembre de 1942 las tropas alemanas la invadieron capturando y asesinando a muchos de los judíos fugitivos. En la página 126 del

1 Del primer acto al segundo la única *referencia temporal* concreta es que el árbol que estaba pelado ahora tiene hojas, o sea, hubo un cambio de estación. Pero para Vladimir habría pasado sin embargo una sola noche.

Teatro reunido de Beckett (2006), se pueden leer tres de esas “señales” históricas. La *primera* se refiere al hecho de que Estragon, además de haber dormido en un foso, había sido golpeado por un grupo de personas, como solía haber grupos violentos de “extrema derecha” que agredían y sometían a judíos y gente de otras minorías a golpizas y humillaciones. Una *segunda* indicación en el texto se deja ver en una fecha: “(V) Hubiera sido necesario pensarlo hace una eternidad, hacia 1900”. El libro de Theodor Herzl *Der Judenstaat* (El Estado judío) aparece en 1896, y en 1901 se crea el Fondo Nacional Judío destinado a comprar tierras en la Palestina. “Vladimir y Estragon lamentan no haberse marchado [antes] de Francia” (Temkine p. 17). Esta información también sirve para dar una idea de la edad de los personajes. Tendrían algo en torno de 50 o 65 años de edad. Un *tercer* momento se remite ya a la persecución a los judíos desencadenada por el régimen de Vichy: (V) Hubiéramos sido de los primeros en arrojarnos juntos, tomados de la mano, desde la Torre Eiffel. Entonces valíamos algo. Ahora es demasiado tarde. Ni siquiera nos permitirían subir.” Aquí se suma un deseo de morir que también se hace presente cuando los dos personajes especulan ahorcarse, sin resultado, de la rama del árbol con el frágil cinturón de Estragón. Ese deseo refleja cierta vergüenza de aun estar vivo, de no haberse muerto con los otros. Como explica Seligmann-Silva, “el sobreviviente vive el sentimiento paradójico de la culpa por la sobrevivencia. [...] El negacionismo es perverso porque toca el sentimiento de la irrealidad de la situación vivida” (2008, p. 75). El sobreviviente duda de su testimonio, por un lado, frente a la imposibilidad de abarcarlo en el lenguaje, y por otro, al enfrentarse el sentido común que niega los hechos, sobre todo si la realidad política favorece el olvido.

A lo largo del texto otras referencias explicitan aun más el judaísmo de los personajes. “(V) ¿Y si nos arrepintiésemos? (E) ¿De qué? (V) Pues... *Piensa*. No sería necesario entrar en detalles. (E) De haber nacido? *Vladimir empieza a reír a carcajadas pero enseguida se reprime y se lleva la mano al pubis, el rostro crispado*. (V) Ni siquiera se atreve uno a reír”. Según Temkine, aquí se trata de un chiste antisemita: “Los judíos son culpables por vivir” (p. 18). La mano que Vladimir se lleva al pubis se refiere a la circuncisión. Otro pasaje: (V) ¿Has leído la Biblia? (E) La Biblia... *Reflexiona*. Le habré echado un vistazo. (V) ¿En la escuela sin Dios? (E) No sé si sin o con. (V) Debes confundirte con la Roquette. (E) Quizá. Recuerdo los mapas de Tierra Santa. En color. Muy bonitos. El mar Muerto era azul pálido. Sentía sed con sólo mirarlo. Me decía: iremos allí a pasar nuestra luna de miel. Nadaremos, seremos felices.” Ambos personajes no son religiosos excepcionales, pero sin embargo “han crecido con la representación de la tierra prometida. *La rue de la Roquette*, donde aún hoy está la sinagoga, conducía por el *II. Arrondissement*. Antes de la Guerra vivían allí más de dos tercios de los judíos de París” (Temkine p. 19). La figura de Godot también asume un significado claro: no es Dios, sino que sería una persona que ayuda a los fugitivos en las zonas de campo, dándoles trabajo, comida o simplemente ayudándolos a cruzar la frontera. Sin embargo, en esa época se aconsejaba a no confiar en nadie, lo que les dificultaba la fuga a personas que no tuvieran vínculos más sólidos con los pocos campesinos dispuestos a ayudar. Este es el caso de Vladimir y Estragón.

La figura más aterradorante de la obra (p. 139) es sin lugar a dudas Pozzo (P), que viene sosteniendo una soga atada al cuello de su empleado Lucky (L); (Estragón a Pozzo) “No somos del lugar, señor. (P) Sin embargo, son seres humanos. *Se pone las gafas*. Por lo que veo. *Se quita las gafas*. De mi especie. *Rompe a*

reír a carcajadas. De la misma especie que Pozzo! De origen divino! [...] No puedo renunciar a la sociedad de mis iguales”. Pozzo es un terrateniente abiertamente racista que cree ser una vergüenza que la calle pertenezca a todos. En otro momento dice: “(P) Con la criatura más insignificante, uno aprende, se enriquece, saborea mejor su felicidad. [...] *A Estragó y Vladimir*. Ustedes mismos, quién sabe, quizá me hayan aportado algo” (p. 144). Pozzo, al ser cuestionado de modo insistente por Estragón y Vladimir por qué Lucky no apoya la maleta en el piso, les contesta contrariado: (P) Hace un momento me llamaban señor, temblando. Ahora ya me hacen preguntas. Eso terminará muy mal” (p. 144). (P) “[Él, Lucky] “cree que, al verlo infatigable, me arrepentiré de mi decisión [de echarlo]. Tal es su lamentable cálculo. Como si me faltasen peones. [...] (V) ¿Quiere usted deshacerse de él? (P) Piensen que yo hubiera podido estar en su lugar y él en el mío. Si el azar no se hubiera opuesto. A cada cual lo suyo” (p. 146). “(P) Lo cierto es que a seres como éste no se los puede echar. Para hacerlo bien, sería necesario matarlos” (p. 147). En esta dialéctica adialéctica entre Pozzo y Lucky, más allá del trasfondo del holocausto que domina la situación de sus protagonistas, llama la atención la construcción del personaje Lucky. Lucky parece vivir una animalidad servicial intransponible; sumiso, envejecido, impresentable. Sólo se atreve a discursar mediante una orden de su amo: “(P) ¡Piensa, cerdo!” (p. 158). Vocifera fragmentos de discurso científicos, obviamente irrelevantes para su contexto inmediato. No sin razón se puede decir que “Lucky es el intelectual al servicio del poder” (Temkine p. 23). Una marioneta deshumanizada cuya relación de complicidad con el poder la destituye de humanidad.

Ya en el segundo acto hay un diálogo destacable: “(V) Lo terrible es haber pensado. (E) ¿Pero nos ha sucedido alguna vez? (V) ¿De dónde vienen esos cadáveres? (E) Esas osamentas. (V) Sí. (E) Evidentemente. (V) Debimos pensar un poco. (E) Justo al empezar. (V) Un osario un osario. (E) Basta con no mirar. (V) Atrae la mirada. (E) Es cierto. (V) Ella no puede desviarse²” (p. 177-8). En este diálogo resalta el “no ver, no escuchar nada”. No hay que olvidarse que “Beckett escribió la obra en 1948 cuando las primeras voces de los campos de exterminio lograban ser escuchadas. El libro de Pimo Levi *Es esto un hombre* apareció ya en 1947” (Temkine 2008, p. 25). El argumento de Temkine encuentra en este fragmento su apoteosis: “Lo extraordinario aquí es que nosotros, los lectores, no queremos saber. Y Beckett sería el último que nos hubiera mostrado” (p. 26). O sea, para Temkine, el espectador en general no quiere ver lo explícito presente en las acciones. Hay un olvido y un silencio pactado entre actores y público, lo que configuraría el gran mal entendido del así llamado “Teatro del Absurdo”. “Beckett ha escrito [por lo tanto] una obra comprometida. No como Sartre; tampoco como Brecht; su trato con la historia es otro: sin propaganda o moral” (Temkine p. 27). Temkine al final recuerda una interesante anécdota: “Brecht al final de su vida le comenta a Strehler que le hubiese querido preguntar a Beckett dónde estaban Vladimir y Estragón durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando Strehler le pregunta entonces a Beckett, éste le contesta: ‘En la resistencia’ [‘Résistance’]” (p. 28). Según Temkine, el propio Beckett resistió en aceptar el rótulo de “absurdo” para su trabajo. Sin embargo, *Esperando a Godot* le rindió a su autor nada menos que el Nobel de literatura. De este entramado

2 En alemán citado por Temkine (2008, p. 25): “Der [Blick] kann nicht umhin”.

entre obra, público y crítica se destaca el “pacto del olvido”, es decir, una clara pérdida del sentido histórico de la obra, más allá del rechazo de una pretensión realista de la obra de arte.

Fin de Partida (*Endgame*) [1955-1957]

Hablamos de *Esperando a Godot* como si fuera una obra en estado puro, idealizando aparentemente su texto y su representación histórica. Esto fue intencional para poder problematizar *lo absurdo* como una falsa “no razón”, cliché muy desgastado en la historia de la dramaturgia. Como diría Adorno, “las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido” (ÄT, p. 207)³. Sin embargo, a pesar de haber analizado el texto, observamos detenidamente el montaje que el propio Beckett había dirigido en Berlín en 1976, en el Teatro Schiller. En aquella ocasión, registrada en video de modo a componer un film, se notó en la puesta una fuerte fidelidad al texto. No es tanto el caso si analizamos la versión de *Fin de partida* dirigida por George Tabori⁴ en el Volksbühne de Berlín en 1998, en el marco de un festival de teatro.

Si en *Esperando a Godot* la fisura dramática central se da en la relación de la obra con el contexto histórico, en *Fin de partida* la fisura se traslada a una relación entre dos personas: Hamm y Clov. La fisura se articula a través del lenguaje a partir de la relación de poder entre esos dos personajes. El contexto histórico, si comparado a la obra anterior, es bastante “más sencillo”: alcanza con decir que Clov, Hamm y sus padres, guardados cada uno en un tacho de basura a su derecha, viven en un refugio. En *Fin de Partida* hay una clara percepción apocalíptica del mundo. Como dice Adorno: “lo temporal está mutilado; decir que ha dejado de existir sería ya demasiado consolador” (2003a, p. 277). En el refugio parece ser que se les están terminando los mantenimientos. Hamm viene a ser una especie de patrón; permanece sentado toda la obra dándole órdenes a Clov, que parece ser su empleado. Aquí se repite, como con Pozzo y Lucky, la dialéctica adialéctica del amo y del esclavo. Sin embargo Clov parece resistir a ese dominio y permanentemente amenaza con abandonar a Hamm, lo que significaría su muerte, ya que éste es ciego y depende de Clov para moverse.

La presentación (*performance* o *Aufführung*) en el Volksbühne de 1998 empieza antes mismo del “texto”. La puesta dirigida por Tabori tiene inicio con la construcción de esa relación de poder, pero de modo cómico. Primero entra Gert Voss, el actor que representará a Hamm (H), caminando y preguntándose dónde

3 Para Adorno, “En Beckett impera la unidad paródica de lugar, tiempo y acción, con episodios insertados artísticamente y con catástrofe, que consiste en que no se produce” (ÄT, p. 208). “La obra de Beckett está dominada no sólo por la obsesión de una nada positiva, sino también por una carencia de sentido que ha llegado a ser y que, por tanto, se ha merecido, sin que por esto se pueda reclamar la carencia de sentido como un sentido positivo. Sin embargo, la emancipación de las obras de arte respecto de su sentido tiene sentido estéticamente en cuanto se realiza en el material estético: precisamente porque el sentido estético no es inmediatamente lo mismo que el sentido teológico” (ÄT, p. 207). “La literatura ‘absurda’ participa mediante sus representantes supremos en la dialéctica que ella, que es un nexo de sentido organizado teleológicamente, dice que no hay sentido, con lo cual conserva la categoría de sentido mediante la negación determinada; esto es lo que hace posible y exige su interpretación” (ÄT, p. 211).

4 Las traducciones del diálogo citado de esa presentación son mías.

está Ignaz Kirchner, el actor que interpreta a Clov (C), dado que ya es la hora de entrar al escenario. Pregunta otra vez, pero ahora a la asistente. (H) “Yo estoy aquí puntual, llámalo, por favor.” Se dirige hacia la extremidad izquierda del escenario, sale, se oyen ruidos de cosas que se rompen y golpean, vuelve rengueando con una silla. El público se ríe. Se sienta en el centro del escenario, bien en el borde adelante, pero de espaldas al público. Segundos después ingresa Ignaz con un balde de agua en una mano y un café con leche en la otra. Voss (H) le pregunta: “¿Dónde estabas? ¿No oíste el llamado?” (C) “No oí ningún llamado.” (H) “¿Fuiste al peluquero? [Ignaz es totalmente pelado]. El público a las carcajadas. Ignaz se acaricia la pelada, pero ya se siente incomodado. (H) “¿Para qué el balde?” (C) “Lo uso de cenicero.” (H) Siéntate. (C) “¿Dónde?” (H) “En una silla. Allí, quedan todavía algunas.” Ignaz deja el balde en el piso y acomoda su taza de café con cuidado al lado del balde. Sale. Voss va a ver el café y Ignaz le grita: “¡Deja el café ahí quieto, por favor!” Mientras Voss ve el texto posiblemente de la obra, Ignaz (o Clov) vuelve con la silla. La pone al lado de la de Voss (Hamm), pero al sentarse se da cuenta que su silla es más baja. El público se ríe. Se miran. Voss lo mira de arriba. (H) “¿Te molesta?” (C) “No hace falta.” (H) “esto no es un negocio de muebles. Ignaz mira hacia atrás, hacia el público pareciendo molestarse. (H) Sí, asustador. Pero no puedo hacer nada sobre eso. Es un ensayo público, ¿no? Te dejan nervioso? Los podemos echar si quieres.” El público carcajea.” (H) “Podemos cambiar las sillas si eso te molesta.” Ignaz fuma mientras leen el texto. Voss le pregunta: “¿Estás bien? Sí, todavía bien, ¿por? (H) Te lo pregunto por la espalda, ¿te duele?” (C) “Sí, del lado derecho, aquí.” Voss aprieta la espalda de Ignaz del lado derecho (H) “¿Aquí?” (C) Au!! Para! Sí, ahí!” (H) “Ahí no te duele” apuntando el otro lado. “Pero aquí sí.” Y aprieta de nuevo el lado derecho. (C) “¡¡Aua!! ¡Presta atención!” Voss vuelve a apretar. (C) “¡Aua!” (H) “Bueno, comencemos. ‘En el espacio sin muebles’. Yo apenas leo, no hay nada en el espacio. Escenario vacío.” Voss se levanta, camina y le dice a Ignaz: “Ven, siéntate aquí”, apuntando al centro del escenario. Ambos llevan la silla al centro del escenario y las ponen enfrentadas al público. Ignaz se sienta nuevamente en la más baja.

En seguida Voss grita: “¿Pueden bajar un poco la luz? Por favor, ¡más turbia! ¡Más!”. De repente la luz se hace una oscura penumbra. El público se ríe. Voss grita: “¡Está muy oscuro!” (C) “Está oscuro.” (H) “¡Más claro, por favor!” Cuando la luz vuelve, con otro diseño, sugiriendo un cambio de escenografía, en la pared del fondo del escenario se proyecta una foto en blanco y negro de cómo sería el escenario de *Fin de partida*, con la escalera a la izquierda. Voss permanece de pie y le pide a Ignaz que se siente en su silla, en la más alta. (H) “¿Te puedes quitar los anteojos? ¿Puedes mirar a la luz?” (C) “Me enceguece.” (H) “No cierres los ojos” (C) “¡Pero me enceguece!” El público se ríe. Ignaz se vuelve a poner los anteojos. (H) “Pero después te los tienes que sacar. Bueno, ahora tenemos que marcar en el piso las líneas del espacio.” Voss se levanta con una grande tiza en la mano. El público se vuelve a reír. (C) “¿Qué es eso?” Riéndose. (H) “Es una tiza de escenario!” Contesta enojado. (H) “El escenario es siempre un poco más grande. Empecemos de acá. Hagamos aquí una pared bien derecha.” Ignaz empieza a dibujar la pared en el piso caminando agachado hacia atrás pero Voss lo frena desde atrás jocosamente. (C) “¡¿Qué es esto?!” Ignaz sigue con el dibujo caminando en marcha atrás. (H) “Hasta que yo diga ‘alto’. Y otra vez lo toca del trasero con el cuadernillo del texto. Ignaz se enoja. (C) “¡Qué ridículo!”. Al llegar a la supuesta esquina Voss lo frena por detrás. Ignaz

se vuelve a enojar. Empieza la segunda pared en perpendicular a la primera. Voss se apura para poder indicarle el límite poco antes del fondo del escenario. Al poner el cuerpo para ser chocado con el trasero de Ignaz. Éste que se enoja aún más. Hacen la tercera pared y después la última. Al juntar la primera pared con la tercera Voss pone el balde para marcar el límite y Ignaz lo choca esparramando agua por el escenario. El público se ríe. (H) “Ahora aquí en el fondo tenemos que hacer dos ventanas a lo alto con las persianas cerradas; una de cada lado.” (C) Yendo hacia el público. “Yo sugeriría que se hiciera aquí adelante. (H) “¿Cómo adelante?” (C) “He leído la obra. Me parece mejor que las ventanas sean aquí adelante. Se ve mejor.” (H) “Tú lo ves mejor”.

Se podría relatar hasta el cansancio la genial introducción antes del “ingreso en el texto” de esta puesta en escena. Para nuestro objetivo basta introducir cómo Tabori quiere insertar de a poco la construcción de la relación entre Hamm y Clov a partir de la propia persona de los actores, que claro, no están “representando a ellos mismo”; todo hace ya parte del juego. De esta introducción, después de arreglados los detalles dibujados en el piso: la cocina, las ventanas con balcón incluido y los dos tachos de basura de Nagg y Nell (los padres de Hamm), Voss propone que se caracterice mejor el personaje de Ignaz, o sea, Clov: (H) “Hamm es paralítico y ciego y tú eres miope y deficiente.” (C) “¿Así?” Ignaz cierra un poco los ojos (H) “¡No, no pareces miope!” (C) Me pongo los anteojos” (H) “No, sin anteojos!” En seguida prueban a ver cómo camina Clov. Ignaz camina con las piernas duras simulando con las manos estar llevando un andador. (H) “¿Qué es esto?” (C) “Un andador.” (H) “¿Un andador?! No hay ningún antejo, no hay silla de ruedas y no hay ningún andador. Yo soy el único que tiene un antejo, para ciegos.” Discuten sobre cómo Ignaz debe inclinar su cuerpo hacia abajo para la expresión corporal de Clov. Ignaz se quita los zapatos por sugerencia de Voss; les saca las plantillas y con ellas y una cinta de cerrar cajas hace como una chancleta improvisada. El público va al delirio en risa. Voss le pide a Ignaz que pise primero sobre la plantilla izquierda; luego que levante la punta del pie; y en seguida ata con la cinta desde la suela la plantilla al pie; corta la cinta con una tijera. Lo mismo con el otro pie. Le pide a Ignaz subirse los pantalones arriba de las rodillas y bajarse las medias hasta el tobillo. Le corta las puntas a las plantillas y en seguida arruina las medias con la tijera para poder atarlas una a la otra. Las ata, pese la resistencia de Ignaz. Con aún mayor resistencia de Ignaz, Voss le corta los pantalones con la tijera y tira fuerte para que se rompa del todo. El público va al delirio. Voss le muestra a Ignaz cómo caminar, con pausa entre un paso y otro. Ignaz lo hace a la perfección. Está caracterizado Clov. Sin embargo siguen los juegos entre Ignaz y Voss, que cada vez más se metamorfosean con Clov y Hamm respectivamente. Las escenas se anticipan, se van entremesclando con el texto. De a poco empieza la obra, ya tan conocida por la crítica.

Esta introducción es un buen ejemplo de la *fisura entre acción y texto*. En este caso, lo dicho fuera del “texto” (oficial) refuerza el propio texto al mismo tiempo que lo niega⁵. La acción es el lenguaje comunicativo (o oral) empleado por los actores y su expresión corporal. El texto se restringe al libreto

5 Después de esa puesta en escena, y considerando es estilo paródico de Tabori, que poco después, del 2000 hasta su muerte en el 2007, fue invitado a ser director nada menos que en el Berliner Ensemble, el famoso teatro construido por Brecht y su esposa (oficial), muchas otras obras empezaron cuestionándose los roles de los personajes, como en la fatídica puesta de *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht, en 2009 en el Deutschen Theater, entre otras.

propriadamente dicho; está sujeto a múltiples interpretaciones. La segunda fisura destacable en *Fin de partida* se refiere a cómo el conflicto, siguiendo la dialéctica adialéctica del amo y el esclavo, se materializa a través del uso del lenguaje oral. Como explica Menke, “Hamm y Clov no sólo están determinados por roles sociales sino también por roles lingüísticos: su relación es, al igual que la relación social entre amo y esclavo, al mismo tiempo la relación lingüística del hablar comunicativo y la réplica que rompe la comunicación” (Menke 2011, p. 324). Del punto de vista narrativo, la gran pregunta que se hace el espectador es si Clov abandonará o no a Hamm; “es algo que vuelve una y otra vez, o, mejor dicho, es el tema de sus diálogos porque equivale a si puede terminarse el juego entre ellos. Desde el principio este juego está bajo la doble ley de que ‘el tiempo de acabar’ ha llegado pero ambos ‘tardan’ en acabar” (Menke 2011, p. 318). Sin embargo, escuchando los diálogos entre ambos atentamente, parece que “sólo la victoria sobre el otro podría acabar la partida” (Menke 2011, p. 319). Del punto de vista de la comunicación entre ambos, el estilo clownesco del texto invita a Hamm a mantener prácticamente paródica en su hablar, mientras que Clov intenta con destruir la comunicación (ver Menke 2011, p. 321). Si en Hamm hay una búsqueda por hablar a través de metáforas, Clov toma esas metáforas literalmente, sabotando la comunicación. Por ejemplo:

(C) Te dejo; (H) ¿Has pensado alguna vez en algo? (C) Nunca. (H) Que aquí estamos en un agujero. (*Pausa.*) Pero detrás de la montaña, ¿eh? ¿Si todavía estuviese verde? ¿Eh? (*Pausa.*) ¡Flora! ¡Pomona! (*Pausa. Con éxtasis.*) ¡Ceres! (*Pausa.*) Tal vez no necesitarás irte lejos. (C) No puedo ir lejos. (*Pausa.*) Te dejo. (H) ¿Está listo mi perro? (C) Le falta una pata. (H) ¿Es suave? (C) Es un perro faldero. (H) Ve a por él. (C) Le falta una pata. (H) ¡Ve a por él! (*Clov sale.*) Esto mejora. (Beckett, *Fin de Partida*, Teatro Reunido, p. 232).

De este modo se nota que Hamm domina el diálogo, compone referencias variadas, mientras que Clov las resiste, replica. Esos actos de sabotaje de Clov son un componente inmanente del lenguaje de Hamm: un componente exterior. Así, Hamm, “desamparado, no sólo necesita los servicios de Clov, sino que en su hablar también está desamparado a merced del sabotaje de éste, porque en él sólo aparece en la escena abierta la indomabilidad de su propio hablar comunicativo” (Menke 2011, p. 328). Por tanto, “la prosa de Clov no puede ganar su lucha contra la poesía de Hamm, porque aquella sólo está formada por esa lucha” (Menke 2011, p. 330). La fisura de la trama de Hamm y Clov está en el lenguaje irreconciliable: metafóricamente es una lucha literaria entre una poesía audaz y cruel, por un lado (Hamm), y, por otro, una prosa que, al ser rebelde, no hace otra cosa que confirmar su lugar de sumisión.

En *Fin de partida* se pueden ver dos niveles de fisura. Primero entre acción (lenguaje comunicativo y físico) y texto: la acción de hablar de Voss y Ignaz es sumamente importante para entender la relación entre Hamm y Clov, pero está fuera del texto oficial. ¿De qué sirve un texto bien presentado si no hay una fisura así? En segundo lugar, de esta fisura se desata aquella relativa a los personajes: la fisura se da en la relación entre ellos, y no individualmente. Decir que Clov es bueno, pero resentido, o que Hamm es autoritario, pero tiene un buen corazón (como lo diría Michelina Oviedo), no puede ser un ejemplo de fisura, o por lo menos

en este caso es insuficiente. Un fisura esencial de *Fin de Partida* se da en la relación lingüística, como mostró Menke, pero dado que el “juego” nunca termina, no ocurre el giro dramático definitivo e irreversible de la tragedia. Si Menke resalta que es la tensión del lenguaje comunicativo lo que debería llamar la atención como lo más allá de lo textual (momento mimético-constructivo), Adorno exigiría un paso más: el momento mimético-expresivo.

Ese momento se da con el gran intento de giro dramático de la obra, giro por supuesto fracasado, como cualquier otro intento de cambio del estado de cosas. Se trata de la historia aparentemente sobre Clov contada por Hamm ya cerca del final. La historia empieza con un hombre pobre que se le acerca a Hamm para pedirle pan. Hamm no tiene pan, pero tiene trigo en sus granaderos. Piensa en ofrecerle un quilo de trigo, pero cree que sería inútil. Entonces le ofrece un trabajo, ya que el hombre lo había conmovido tomándose tres días de viaje para llegar hasta allí dejando a su hijo sólo, durmiendo.

(Tono de narrador) (H) Terminó por preguntarme si aceptaría acoger también al niño, si aún vivía. *(Pausa.)* Era el momento que yo esperaba. *(Pausa.)* Si aceptaría acoger al niño. Aún lo veo, de rodillas, con las manos apoyadas en el suelo, mirándome fijamente con ojos de loco, a pesar de lo que acababa de exponerle. *(Pausa.)* Basta por hoy. *(Pausa.)* Falta poco para terminar esta historia. *(Pausa.)* (Beckett, op. cit. p. 240).

Hamm se mostró interesado en el hijo de ese pobre hombre. ¿Sería Clov ese hijo? ¿O más remotamente sería el propio Hamm ese niño? No aparece en el texto. Es una suposición mía. Llama la atención que nadie quiera escuchar esa historia, ni Nagg ni Clov, y que aun así Hamm la interrumpe bruscamente como queriendo llamar la atención. Sin embargo, poco después, Clov quiere saber más sobre el niño.

(C) ¿Qué edad tiene? (H) Oh, muy pequeño. (C) Hubiera trepado por los árboles. (H) Y otras travesuras. (C) Y después hubiera crecido. *(Pausa.)* (C) ¡Continúa un poco más, por favor, continúa un poco más! (H) Eso es todo, aquí me interrumpí. (C) ¿Sabes cómo continúa? (H) Más o menos. (C) ¿Te falta poco para llegar al final? (H) Me temo que sí. (C) ¡Bah! Harás otra. (Beckett, op. cit. p. 243-4).

La base del argumento de Menke es la tensión lingüística: verso de Hamm contra la prosa sabotadora de Clov. Sin embargo, no hay una pregunta por los silencios cortantes o por la subjetividad de Clov, para decirlo de modo simplista. Esa relación lingüística entre los protagonistas, si consideramos ese pasaje que en la puesta de Tabori cobra una centralidad dramática destacable, parece provenir de un régimen controlado de la verdad de los hechos que detiene Hamm a respeto de Clov. Diferentemente de Vladimir y Estragón que buscan suicidarse sin mencionar la catástrofe, Hamm y Clov asumen un juego dónde ambos pueden morir, pero nunca consiguen terminarlo. Esa tensión, creo, se vincula a cierta esperanza de hablar

sobre la verdad, sobre cierta elaboración de ese pasado a través del relato de Hamm del cual Clov es parte inmanente. Es como una dosis diaria de vida, así como los calmantes de Hamm y las galletas de Nell y Nagg. Ya no queda nada de esas cosas, pero queda el relato por terminar. Ese relato inconcluso, cargado de resistencias y situaciones esquivas, permite inducir que la partida no terminará hasta que ese relato se cumpla.

Bibliografía

ADORNO, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. [En español: *Teoría Estética*, Obras completas, V 6. Madrid, Ed. Akal, 2005].

ADORNO, Th. (2003a). Intento de entender fin de partida. In: *Notas sobre Literatura 2*. Obras completas, 11, Akal Ed. Madrid. [Versuch Endspiel zu verstehen. In: *Noten zu Literatur II*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main].

ARISTÓTELES (2006) *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Ed. Colihue, Clásica, Buenos Aires.

BECKETT, Samuel (2006). *Teatro Reunido*. Buenos Aires, Marginales, Tusquets Editoriales.

CAMUS, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard.

ESSLIN, Martin (1961). *The Theater of the absurd*. Vintage Books, New York.

IPAR, Ezequiel (2009). *A corrente subterrânea da Escola de Frankfurt. Teoria social e teoria estética em Adorno*. Tese de doutorado, Departamento de Filosofia/FFLCH/USP, São Paulo.

MENKE, Christoph (1991). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida. La balsa de las medusas*, Visor, Madrid, 1997.

MENKE, Christoph (2011). *El estado de la disputa: literatura y sociedad en Fin de partida de Samuel Beckett*. En: *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

OVIEDO, Michelina (2012 en prensa). *El método Guiónarte*.

SELIGMANN, Marcio (2008). *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: *Revista de Psicologia Clínica*, Vol 20, n. 1, Rio de Janeiro, p. 65-82.

TEMKINE, Pierre u. a. (2008). *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Mattes und Seitz Berlin.