

SAMUEL BECKETT EN EL CENTENARIO DE SU NATALICIO

*Jornada organizada
por el Centro de Estudios del Imaginario
de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires,
el 13 de septiembre de 2006*



Centro de Estudios del Imaginario
2006

Bauzá, Hugo

Samuel Beckett: en el centenario de su natalicio / Hugo Bauzá; Isabel Cardenas; Jorge Dubatti; coordinado por Hugo Bauzá - 1ª ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2007.

40 p. ; 23 x14 cm.

ISBN 978-987-537-065-4

1. Literatura Argentina. I. Cardenas, Isabel II. Dubatti, Jorge III. Bauzá, Hugo, coord. IV. Título
CDD A860

Fecha de catalogación: 16/01/2007

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. HUGO F. BAUZÁ

La publicación de los trabajos de los académicos y disertantes invitados se realiza bajo el principio de libertad académica y no implica ningún grado de adhesión por parte de otros miembros de la Academia, ni de ésta como entidad colectiva, a las ideas o puntos de vista de los autores.

Todos los derechos reservados

Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

Avda. Alvear 1711, 3^{er}. Piso - 1014 Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

<http://www.ciencias.org.ar>

e-mail: info@ciencias.org.ar

ISBN 978-987-537-065-4

ÍNDICE

Dr. Hugo F. Bauzá <i>Presentación</i>	5
Dra. Isabel Laura Cárdenas <i>Beckett y el teatro del absurdo</i>	7
Dr. Jorge Dubatti <i>Beckett en la Argentina</i>	13
Dra. Laura Cerrato <i>El legado de Beckett</i>	29

PRESENTACIÓN

Dr. HUGO FRANCISCO BAUZÁ

El Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires organizó el día 13 de septiembre de 2006 una jornada sobre el dramaturgo irlandés Samuel Beckett con motivo del centenario de su natalicio.

Si bien resulta obvio destacar los méritos que justifican esa recordación, con todo, me permito evocar que la obra de este literato –expresada primero en lengua inglesa y, más tarde, tras la radicación del autor en París, en francés– supo poner en escena, sin tapujos, la crisis ontológica que sacudió a la Europa de posguerra, de la que se desprende una espera desolada cuya secuela es una angustia existencial. Su teatro produce así un sacudimiento metafísico del que los espectadores, naturalmente, no pueden salir indemnes.

Si bien la obra del citado hombre de letras da cuenta por sí sola de su valía, resulta pertinente referir que su autor, entre otras distinciones, fue galardonado en 1969 con el premio Nobel.

Sobre los aspectos clave de su mensaje, en la citada jornada, se ocuparon tres estudiosos de nuestro medio quienes la abordaron desde ángulos diferentes: la Dra. Isabel Laura Cárdenas explicó la relación entre Beckett y el teatro del absurdo, el Dr. Jorge Dubatti se referió al influjo del pensamiento beckettiano en la Argentina y, por último, la Dra. Laura Cerrato cerró el acto con una disertación sobre “El legado de Beckett”.

No deseo finalizar esta presentación sin referir una circunstancia azarosa que vincula a Beckett con la Argentina y, más precisamente, con Jorge Luis Borges. Ésta tiene que ver con la figura de Adán Diehl, una personalidad multifacética: poeta, empresario, mecenas, entre muchas otras cosas.

A. Diehl estuvo casado con Delia del Carril –quien, tras su separación, contrajo nuevas nupcias con Pablo Neruda–; era, en consecuencia, con cuñado del poeta Ricardo Güiraldes. Con Güiraldes y su

esposa, Adelina del Carril, y otros pintores y literatos argentinos, se estableció en Puerto Pollensa (Mallorca) llevando, junto a otros argentinos –así, los pintores E. López Naguil, R. Ramaugé, T. Cittadini–, la vida bohemia de los artistas afincados en las Islas Baleares, nucleados éstos en torno de la imponente figura del pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa.

El citado Diehl, haciendo galas de una aguda prognosis y previendo el auge turístico que con los años adquiriría Mallorca a causa de un paisaje singular¹, proyectó –y llevó a cabo– la construcción de un hotel majestuoso –el Hotel Formentor²–, en la bahía del mismo nombre, inaugurado en junio de 1929, donde puso en práctica innovaciones laborales –de “avanzada” para la época– en consonancia con sus ideas socialistas. Años más tarde, los epígonos del *crack* financiero de la Bolsa de Nueva York –que conmovieron a Europa–, junto a una mala administración, hicieron que su emprendimiento fracasara. Con el tiempo el citado hotel, en manos de otros propietarios, devino un sitio exclusivo de encuentro de celebridades y fue, décadas más tarde, el recinto elegido por un grupo muy selecto de editores europeos donde decidieron conceder anualmente el premio “Formentor” a la obra de un literato de relieve (amén del premio, el compromiso consistía en traducir la obra del escritor seleccionado a varias lenguas modernas, lo que implicaba lanzarlo a la fama).

En el año 1954 dicho premio fue conferido *ex aequo* a Samuel Beckett y Jorge Luis Borges. A la sazón, Beckett gozaba de un prestigio internacional; en cuanto a Borges, entonces sólo era conocido y valorado en el ambiente rioplatense. La obtención de ese galardón fue para el autor de *Fervor de Buenos Aires* su ingreso a una dimensión mundialmente celebratoria.

De ese modo los nombres de Beckett, Borges, Güiraldes, Neruda y el de otros prestigiosos literatos quedaron enlazados a través del prestigio del hotel Formentor.

¹ Sobre ese paisaje R. Güiraldes en sus *Notas para un libro mallorquín*, escribió: “Cuando hay temporal todo Formentor suena como una estalactita golpeada. Son las calas angostas que vibran como tubos de órgano; las cuevas que braman como fieras encerradas en una cisterna; las ‘bufadoras’ que soplan...”.

² Remito a Francisca Lladó Pol, *L’Hotel Formentor d’Adán Diehl*, Quaderns “Arca”, N° 16, Palma de Mallorca, 2004.

SAMUEL BECKETT Y EL TEATRO DEL ABSURDO

Dra. ISABEL LAURA CÁRDENAS

El teatro del absurdo incluye a un grupo de dramaturgos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial que crearon un lenguaje propio como una reacción violenta contra el teatro tradicional. Resulta interesante señalar que dos grandes maestros de esta escuela, Eugenio Ionesco y Samuel Beckett, produjeron sus obras casi simultáneamente, sin conocerse el uno al otro. *La Cantatrice Chauve*, la primera obra de Ionesco, fue representada en 1950 y *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, en 1953.

Ya Camus y Sartre, dramaturgos del existencialismo, habían esbozado el cuadro de un mundo destruido por conflictos e ideologías. Pero el teatro del absurdo dio un paso adelante y surgió como anti-obra de la dramaturgia clásica, incluso del sistema épico de Bertolt Brecht y del realismo.

Resulta difícil “explicar” a fondo en qué consiste el teatro del absurdo con su pretensión de transmitir las últimas realidades de la condición humana a través de una experiencia “metafísica”.

Algunos ejemplos, tal vez, clarifiquen este concepto:

En su obra *Rinocerontes*, Ionesco se refiere a los habitantes de un pueblo que, de un día para otro, comienzan a transformarse en rinocerontes. Al principio, muchos de ellos reaccionan contra esta tendencia pero gradualmente todos, con la excepción de Berenger, el protagonista, aceptan el hecho de que convertirse en rinocerontes es conveniente para el ser humano y para el mundo entero.

En *Un pequeño dolor* Harold Pinter nos presenta un vendedor de fósforos, sucio y desagradable, que se instala cerca del jardín de un matrimonio; éstos lo invitan a pasar y, aunque el individuo nunca abre la boca, Flora y Eduardo le cuentan sus penas y ambiciones. Finalmente Flora declara que, enamorada de él, abandona a su marido y se va con el citado vendedor.

Samuel Beckett muestra a dos vagabundos que esperan a un personaje llamado Godot porque están convencidos de que les va a cambiar la vida y solucionar sus problemas; pero cuando la obra termina, Godot no ha aparecido.

A primera vista resulta imposible conciliar estos ejemplos con la pretensión de sus autores de restaurar el sentido del misterio y la dimensión filosófica del universo, suscitando sentimientos de admiración y reverencia.

En las tragedias griegas, en los misterios, en las alegorías medievales o en las tragedias clásicas el espectador percibe realidades basadas en un sólido sistema metafísico.

Los cultores del teatro del absurdo suponen que Dios no existe, que la vida del ser humano no tiene sentido y que el lenguaje, más que ayudar, impide la comunicación. Por lo tanto, el hombre contemporáneo, vive en un mundo caótico ya que no cree en una jerarquía de valores basada en una concepción filosófica de la divinidad.

Es importante tener en cuenta que los “absurdistas” no se conforman con presentar algo incongruente. Ante el fracaso del pensamiento conceptual para comprender las últimas verdades sostienen que el absurdo de la existencia no puede ser explicado, sino vivido.

Estos dramaturgos consideran que cuando el espectador asiste a una obra donde el absurdo está cristalizado en una expresión concreta, puede llorar o reír (o llorar y reír) y, finalmente, llega a reconocer a través de ella su condición humana. Entonces podrá enfrentar su hastío, su temor y su angustia.

Tal el planteo de este teatro de vanguardia.

Una comparación entre dos obras puede aclarar la diferencia entre la tragedia clásica y el teatro del absurdo. Por un lado, *Hamlet* de William Shakespeare y, por el otro, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Stoppard, basada, en *Hamlet*.

La tragedia de Shakespeare se desarrolla en un contexto racional. Existe un orden que supera el caos y Hamlet es un héroe trágico.

En *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, lo trágico se oculta por medio de la farsa, la vida ha dejado de ser heroica. Según Stoppard tanto Rosencrantz como Guildenstern, pusilánimes y temerosos, son los que realmente representan al hombre contemporáneo.

La tragedia tranquiliza a través del temor y de la piedad. En cambio, el teatro del absurdo pretende perturbar. El ser humano ha dejado de ser grandioso y la divina providencia ya no rige la caída de un gorrión.

En cuanto a Samuel Beckett, nacido en Irlanda en 1906, vivió en Inglaterra y en Francia, donde se adhirió a la resistencia. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1969 y falleció en 1989.

Posiblemente los dos autores que tuvieron la mayor influencia sobre su obra fueron Proust y Joyce, el autor de *Ulysses* y de *Finnegans Wake*, y amigo de Beckett. Además, la hija de Joyce –que estaba enamorada de Beckett– y padecía esquizofrenia por lo que, según se puede observar, muchos de los personajes de Beckett presentan los rasgos de esa enfermedad.

Varios filósofos modernos, Bergson y Heidegger entre los fundamentales, también influyeron en su obra, así como lo hicieron los hermanos Marx, Buster Keaton, Charles Chaplin, los mimos y el budismo zen.

No puedo detenerme en las innumerables obras para teatro y televisión escritas por Beckett. A título de curiosidad menciono la más breve de ellas *Breath –Aliento–*, que dura menos de treinta segundos. Consiste en el llanto de un bebe seguido por una inspiración y una expiración. Fue utilizado como apertura de la obra *Oh Calcutta!*, producida en Londres en los años sesenta.

Otra pieza particularmente corta es *Not I –No yo–*, en la que solamente se ve una sábana colgada del escenario. A través de una pequeña hendidura en esta sábana una boca recita un monólogo durante aproximadamente media hora.

La obra maestra que revolucionó el mundo teatral de la década del '50 es *Esperando a Godot*. Me detendré en ella y *En días felices*.

Esperando a Godot

Esperando a Godot fue traducida a más de veinte idiomas, incluyendo el japonés. Sorprendió y confundió a los críticos europeos, mucho de los cuales no comprendieron su significado. En cambio, cuando en 1957 se presentó en la penitenciaría de San Quentin frente a 1.400 convictos, su eco fue impresionante. La audiencia la aplaudió con gran entusiasmo porque a los presos les había llegado el mensaje de Beckett.

Esperando a Godot no tiene argumento: explora una situación. Es imposible identificarse con los personajes ya que actúa a través de imágenes y no de la lógica o de la psicología tradicionales.

En el escenario, un árbol sin hojas en el primer acto y en el segundo, el mismo árbol con pocas hojas. Sus personajes, Vladimir y

Estragon, son dos vagabundos que intentan comunicarse por medio diálogos aparentemente insignificantes, con un ritmo *staccato* y comentarios ridículos, aunque a veces poéticos. Sus temas incluyen citas bíblicas, planteos religiosos y filosóficos pero siempre en un tono banal.

Didi y Gogo, así los llama familiarmente, hablan para hacer pasar el tiempo. Reciben, temerosos, la visita de Pozzo y Lucky, amo y esclavo, y escuchan el interminable monólogo de Lucky expresando, a su manera, que el progreso no beneficia al hombre. Luego llega un muchacho para informarles que Godot no va a venir esa tarde, sino el día siguiente. El segundo acto se desarrolla en forma semejante al primero, con algunas variaciones, ya que Pozzo, el amo, está ciego y Lucky, el esclavo, mudo.

En un momento dado el caos es tal que los cuatro personajes se caen uno encima del otro. Finalmente aparece un muchacho para decirles que Godot no va a venir esa tarde, pero que llegará el día siguiente.

En cuanto a esta obra le preguntaron a Beckett ¿quién era Godot? El dramaturgo solía responder: “Muchas veces me lo he preguntado” o “Si lo supiera lo hubiera dicho en la obra”.

¿Qué esperan Vladimir y Estragon? ¿Qué les va a solucionar Godot? No se sabe. Sin embargo, Vladimir dice: “Una cosa resulta evidente y es que estamos esperando a Godot”.

¿Qué urde la trama? Posiblemente *la espera*. La vida está llena de esperas: la espera de un colectivo, de un premio, de un médico. Y la espera de la muerte.

Días felices

En el escenario, Winnie, de cincuenta años, dormida en un montículo de arena que la cubre hasta la cintura. Suena el despertador y empieza su largo monólogo de dos actos. Habla de sus recuerdos, de su pasado, de su vida trivial. Willie, el marido, aparece alguna vez, gateando alrededor del montículo y pronuncia breves comentarios que deleitan a su mujer.

Cuando Winnie se aburre, tiene el recurso de sacar cosas de una bolsa negra que yace a su lado y de la cual extrae cepillos de diente, limas, una armónica, un parasol. Y significativamente... Brownie, el revólver.

En el segundo acto, Winnie esta enterrada hasta la cabeza y sigue su charla insignificante, el fatalismo risueño de sus días felices.

¿Por qué Winnie está enterrada en el montículo de arena? ¿Hace cuánto tiempo que la arena la va absorbiendo poco a poco? ¿Cuál es la relación entre ella y Willie? No podemos saberlo.

Tal vez, la trivialidad de la vida, en este caso la vida de una mujer.

Esta obra fue estrenada en París por dos famosos actores de la época –Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault–, a pesar de lo cual algunas personas del público, fastidiadas con el espectáculo, se retiraron del teatro.

En cuanto a los temas recurrentes en el teatro del absurdo, éstos son:

El idioma lleno de falsas asociaciones, perogrulladas, trivialidades, sofismas apuntan a una suerte de escepticismo lingüístico y a la incomunicación de los seres humanos.

Motivos y acciones incomprensibles.

Así, un personaje que no presenta ninguna información sobre su experiencia pasada, su comportamiento actual o sus aspiraciones futuras, resulta tan legítimo como aquel que, asombrosamente, puede hacerlo –dice Harold Pinter–.

¿Qué esperan Vladimir y Estragon? ¿Quién les informó que Godot les solucionaría sus problemas? ¿Por qué Godot no aparece?

Objetos extraños en el escenario.

En ese orden Ionesco explica que la ansiedad de sus personajes se expresa a través de objetos, por ejemplo, rinocerontes o un enorme cadáver que, a medida que crece, invade la casa de un matrimonio conflictuado.

En *Esperando a Godot*, el árbol, el montículo; en *Días felices*, la arena, la bolsa.

Humor negro e ironía.

Todo es horriblemente cómico para los “absurdistas”. El sentido del humor de muchas de las obras surrealistas o del nonsense ‘sinsentido’ –cultivado, por ejemplo, por Lewis Carrol o por Eduard Lear– son, por lo general, muy crueles.

Identidades cambiantes.

Los personajes han perdido su yo; en muchos casos, asumen una identidad ajena porque son intercambiables y ellos mismos se confunden unos a otros. O se olvidan de lo que ha sucedido en el pasado. Porque “nunca somos idénticos a nosotros mismos”. En muchas

obras, particularmente en las de Beckett, se percibe esta inconstancia de la identidad.

Casi siempre está presente el tema del fluir del tiempo y la presencia de la muerte.

“Nacemos sobre nuestras tumbas”, dice Didi. “Un rayo de luz y luego la nada”. En el acto de esperar experimentamos el pasaje del tiempo en su forma más pura. Esto se percibe claramente en *Godot*.

Samuel Beckett es muy cuidadoso en lo que respecta a la puesta en escena de sus obras. Aunque excelente crítico de arte, no aceptó el boceto de escenografía sugerida por Staël, admirable pintor de la época. Beckett insistió en un teatro sin pintura, sin música; un ambiente despojado, minimalista.

Habla poco de su mensaje, aunque sostiene que sus obras deben ser tomadas muy seriamente: “Si la mentalidad burguesa y haragana del público en general no comprende mis palabras... Bueno, peor para ellos”.

Ionesco, en cambio, da largas explicaciones sobre el significado de su teatro e, incluso, los personajes se refieren al nuevo enfoque dramático. Mientras que uno de ellos se jacta de permanecer aristotélicamente lógico, otro, afirma: “Es necesario prescindir del principio de identidad que debe ser reemplazado por una psicología dinámica. No somos nosotros mismos. No existe la personalidad”.

Ya adelanté que los cultores del absurdo sostienen que estos temores, al volverse conscientes, ejercen un efecto liberador en el público. Afirman que se afloja la tensión como resultado de la catarsis y esto permite al hombre confrontarse con el mundo que lo rodea.

Así como Picasso revolucionó la pintura moderna, de igual modo estos autores de vanguardia produjeron un cambio en la dramaturgia contemporánea. Y es interesante señalar que también Picasso escribió una pieza de teatro del absurdo.

Sin embargo, Ionesco ha llegado a decir que “Tal vez exista una razón por encima de la razón humana, que justifique nuestra existencia. Todo es tan absurdo que aun esto es posible”. Y añade: “Si nada tiene sentido, tal vez el absurdo lo tenga”.

Samuel Beckett no llega a plantear esta posibilidad pero afirma que su vida se resume en un gran “tal vez”.

Su obra, escrita tanto en inglés cuanto en francés, incluye novelas y poemas. Como autor, se lo puede admirar o rechazar pero es indudable que ha ejercido —y ejerce— una enorme influencia en la literatura contemporánea.

SAMUEL BECKETT EN LA ARGENTINA

Dr. JORGE DUBATTI

Desde los contactos iniciales con el teatro de Samuel Beckett a comienzos de la década del cincuenta, la Argentina ha concretado un fecundo trayecto de recepción que incluye la totalidad de la obra beckettiana, textos y paratextos: piezas dramáticas, poemas, novelas, cuentos, ensayos, cartas y cuadernos de dirección. Intentaré ser muy breve para referirme a una materia tan amplia, que no debería dejar de lado la intensa actividad beckettiana en las provincias. Propondré coordenadas generales para el estudio de la recepción de Beckett en la Argentina y luego me detendré en dos acontecimientos destacables de los últimos diez años. Se han publicado hasta hoy numerosos trabajos sobre el tema¹, sin embargo se trata de una tarea sin fin por la extensión, variedad y complejidad del *corpus* y por las exigencias que plantean los nuevos estudios de recepción en tanto área del Teatro Comparado, disciplina que analiza los fenómenos teatrales en contextos internacionales y supranacionales. Los estudios comparatistas de recepción se interrelacionan prolíficamente con los de Poética Comparada y Cartografía Teatral (Dubatti, 2002).

Cuestiones de internacionalidad

De acuerdo con los lineamientos teórico-metodológicos del comparatismo teatral –que sistematizan un conjunto de problemas no formulados o encarados por la teatrología en el pasado–, la “fortuna” de Beckett en la Argentina incluye el estudio de:

- a) Los espectáculos teatrales, locales o extranjeros, sobre textos de Beckett o vinculados directa/indirectamente a su poética, presentados en la Argentina: de la puesta de *Esperando a Godot* diri-

¹ Véase un listado no exhaustivo en la Bibliografía que cierra este trabajo.

gida por Jorge Petraglia en 1956 al reciente *Festival Beckett Buenos Aires* en mayo-junio de 2006. Debe incluirse aquí la presencia de Beckett intermediada, ya sea en tanto instaurador de discursividad (generador de una archipoética o poética abstracta que se ha convertido en patrimonio internacional)² o a través de la presencia intertextual en otros autores y teatristas (la puesta beckettiana de *King Lear* por Jorge Lavelli en el Teatro San Martín, 2006; la presencia de Beckett en *4:48 psychosis* de Sarah Kane, especialmente resaltada en la puesta de Luciano Cáceres, 2006).

- b) La dramaturgia argentina: la productividad de los intertextos de Beckett en la obra de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa y otros.
- c) La crítica teatral y otras formas discursivas del periodismo teatral y cultural (notas de fondo, columnas de opinión, entrevistas, reseñas bibliográficas, necrológicas, crónicas): páginas de Ernesto Schoo, Kive Staiff, Gerardo Fernández y muchos otros en diarios y revistas.
- d) El ensayo (artículos, estudios académicos, libros) sobre Beckett o vinculado a él (por ejemplo, sobre tendencias teatrales en las que Beckett participó): los trabajos de Laura Cerrato, María Isabel Cárdenas de Becú, Eduardo Pavlovsky, David Lagmanovich, Lucas Margarit, entre muchos.
- e) Las traducciones argentinas de textos de Beckett, editadas o inéditas, representadas o no: de la temprana versión de Pablo Palant de *Esperando a Godot* (Editorial Poseidón, 1954) a la traducción inédita de la directora Leonor Manso para su puesta de 1996.
- f) Las ediciones argentinas de los textos de Beckett (no importa el origen de su traducción), tomando en cuenta los paratextos que los acompañan: prólogos, apéndices, contratapas, solapas, ilustraciones, diseños de tapas. Cabe destacar aquí especialmente la existencia de la revista especializada *Beckettiana*, dirigida por Laura Cerrato en la Universidad de Buenos Aires.
- g) La constitución de una biblioteca de ediciones nacionales y extranjeras: circulación y disponibilidad de ediciones de y sobre Beckett en bibliotecas privadas o públicas, embajadas, exposiciones, librerías y otros espacios de venta y/o consulta.

² Para la distinción de archipoética, micropoética y macropoética, véase Dubatti 2002.

- h) Beckett en las escuelas de teatro: sus textos en ejercicios, ensayos, muestras de fin de curso, experiencias que no se visibilizan en cartelera³.
- i) Beckett en los programas oficiales de enseñanza literaria (educación formal secundaria, terciaria, universitaria de grado, postgrado y doctorado). Es destacable el trabajo del “Seminario Beckett” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, coordinado por Laura Cerrato.
- j) Beckett en los talleres literarios (véase al respecto Dubatti 2006).
- k) Beckett en los organismos de investigación (CONICET, proyectos radicados en Secretarías de Investigación de Universidades nacionales y privadas, Instituto Nacional de Teatro, centros independientes).
- l) Enciclopedia e imaginario beckettiano del público espectador/lector (incluido el espectador viajero: el argentino que toma contacto con espectáculos de Beckett en el extranjero y trae al país esa información; o el extranjero que ve espectáculos sobre Beckett en la Argentina y los confronta con su enciclopedia anterior).
- m) La realización de acontecimientos temáticos dedicados a Beckett: congresos, jornadas y homenajes, como las *II y XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* respectivamente en 1996 y 2006, o el encuentro que hoy nos reúne en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- n) La labor de intermediarios (no incluidos en las categorías anteriores): empresarios, productores, representantes, gestores culturales.
- o) Los intertextos de Beckett en la literatura argentina no teatral (poesía, novela, cuento): de la novela *Dirección contraria* (1997) de Eduardo Pavlovsky al cuento ilustrado *Fulanos* (Montevideo, 2004) de Gerardo Hochman/Pez, basado libremente en *El despoñador* y origen del espectáculo homónimo presentado en el Teatro de la Ribera (2004) y en el Teatro San Martín (2005).
- p) Beckett en las artes plásticas y la fotografía⁴.
- q) Las salas teatrales, bares y espacios identificados con Beckett, generalmente acondicionados y decorados temáticamente (como

³ La importancia del trabajo con textos de Beckett en las escuelas se manifestó, por ejemplo, en el Homenaje a Samuel Beckett realizado en el Teatro IFT, en 1990, luego de la muerte del autor.

⁴ Quiero destacar especialmente la Foto-Instalación del artista mendocino Javier López Rotella, de la Serie Homenaje a Samuel Beckett 1997, una de cuyas obras reproducimos en la tapa de *Samuel Beckett en la Argentina* (Dubatti comp., 1998).

el Bar Beckett de El Salvador 4960/4968 en el barrio de Palermo, o el Beckett Teatro de Guardia Vieja 3556 en el barrio del Abasto).

- r) Beckett en la radio, la televisión, el cine, el video⁵.
- s) Beckett en la web; páginas argentinas dedicadas al autor:
<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/filored.htm>
<http://www.seminariobeckett.com.ar/>
- t) Beckett y las ciencias argentinas (entre ellas, el psicoanálisis: textos de Leonardo Gorostiza, Liliana Bilbao y otros)

La complejidad es atributo de cada una de estas áreas de estudio. Con esta guía organizamos en 1996 las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (Universidad de Buenos Aires), cuyas actas fueron publicadas bajo el título de *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado* (1998), volumen que reúne estudios de Laura Cerrato, David Lagmanovich, Elina Montes, Graciela González de Díaz Araujo, Laura Cilento, entre otros, y testimonios de Leonor Manso, Jorge Petraglia, Miguel Guerberoff, Luis González Bruno y otros teatristas argentinos sobre sus experiencias beckettianas. Algunos valiosos trabajos de aquel encuentro quedaron inéditos (véanse Blanco, Da-Re, Devesa, Longhini, Lacconi-Scavuzzo y López en la Bibliografía)⁶. Con esta misma guía de áreas de estudio hemos organizado un archivo de materiales –35 cajas hasta hoy– que son testimonio de la riqueza de la productividad beckettiana en la Argentina.

Beckett en los escenarios argentinos

Me detendré en el primer ítem [a] (espectáculos teatrales), dentro del que deben distinguirse al menos seis modalidades de relación de los espectáculos con el universo discursivo beckettiano. Podemos agru-

⁵ Destaquemos entre otros los ciclos de películas y videos sobre textos de Beckett organizados en 2006 por el Centro Cultural Rojas de la UBA y por la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. El radioteatro es uno de los aspectos más difíciles de rastrear. Destaquemos *Los que caen*, obra para radio de Beckett que se presentó en el Centro Cultural Rojas en noviembre de 2006 y se emitió en vivo por Radio Nacional, con dirección de Nicolás Diab, Sang Min Lee, Hernán Risso Patrón y Leandra Rodríguez, producción de la Compañía E y Teatro La Carbonera, con el aporte de LEAR (Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico) y la Escuela Eter. Los actores de dicha experiencia fueron Dora Milea, Carlos Nicastro, Bob Barr, Omar Dris, Gonzalo Córcova, Juan Carlos Uccello, Rosario Güenaga, Sang Min Lee, Florencia Svarychevsky, Osmar Núñez y Liliana Iñiguez.

⁶ En noviembre de 2006 organizaremos las *XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, que estarán nuevamente dedicadas al autor de *Los días felices*.

par esas modalidades en dos tipos: la que reconoce y trabaja manifiestamente con la entidad *a priori* de un texto o textos beckettianos; la que no reconoce la entidad de dicho texto previo ya sea porque se vale sólo de algunos elementos constitutivos de dicho texto o porque no trabaja con ningún texto en particular sino con los rasgos de la poética del autor. Al primer tipo corresponden cuatro modalidades:

1. Puesta en escena de texto beckettiano. Casos: *Esperando a Godot* dirigido por Leonor Manso o por Omar Aíta. El trabajo del director se sujeta a las instrucciones del texto anteriores a los procesos de puesta, se reconoce el título original y se declara el autor. El trabajo de montaje otorga a la labor de dirección un carácter transitivo: se trata de poner en escena un texto dramático que preexiste a la escenificación y que la determina.

2. Reescritura escénica. Casos: *Variaciones sobre B...* del Periférico de Objetos o *Movitud Beckett* (1984-1985) dirigido por Ricardo Holcer y Máximo Salas. Los procesos de dirección toman como punto de partida el texto (o textos) inicial(es) y lo(s) someten a cambios relevantes que devienen en la creación de un texto relativa o radicalmente nuevo y diverso. El texto beckettiano deja de otorgar transitividad a la labor de dirección, que se transforma en (re)escritura escénica (en el espacio y a partir de los cuerpos de los actores). Puede aparecer un título nuevo y la declaración del autor puede ser indirecta –“basado en textos de Beckett”, “inspirado libremente”– o incluso velada, algo frecuente cuando no se dispone de los derechos. En muchos casos esta operación de reescritura escénica pasa inadvertida por el cambio de título y el posible desplazamiento del nombre de Beckett a un segundo plano.

3. Adaptaciones. Caso: *Mercier y Camier*, adaptación de Luis González Bruno de la novela homónima, dirección de Miguel Guerberoff. Se trata de la transposición genérica de una novela al teatro. Los procesos de reescritura privilegian el pasaje de un sistema semiótico a otro (véase Susana Blanco, 1996).

4. Inserción. Casos: *Manchas en el silencio*, dirección de Martín Bauer, *Suma y sigue* y *Pantomima en Blanco y Negro* de Julio Castronuovo. Se trata de la inclusión de un texto o textos de Beckett como partes de un todo nuevo. Se reconocen los textos de Beckett sólo como tramos de un todo diverso de su textualidad.

Al segundo tipo corresponden:

5. Presencia intertextual de un texto (o micropoética) o de un grupo textual (macropoética). Caso: *La China* de Sergio

Bizzio y Daniel Guebel con dirección de Rubén Szuchmacher (inter-texto de *Esperando a Godot*). Absorción y transformación de elementos de un texto o textos beckettianos reconocibles en los diferentes niveles de otro texto radicalmente nuevo y diverso respecto del universo discursivo beckettiano, tanto en el texto dramático de origen como en la poética del texto espectacular.

6. Presencia de la archipoética beckettiana (poética abstracta), no de un individuo textual (micropoética) o de un grupo textual (macropoética), Casos: *Poroto* de Eduardo Pavlovsky, dirección de Norman Briski, o *Rey Lear* dirigido por Jorge Lavelli. Modelo abstracto (archipoética) de origen beckettiano, “mundo Beckett”, suerte de ampliación y continuación textual dentro de la territorialidad poética beckettiana.

Hacia un inventario de espectáculos

A esta complejidad se suma la amplitud del *corpus* real. No existe aún un listado exhaustivo de los espectáculos argentinos y extranjeros vinculados a Beckett representados en la Argentina (Buenos Aires y las provincias). Debe destacarse como primera contribución el trabajo inédito (no concluido) de Marcela Lacconi y Mariana Scavuzzo realizado bajo nuestra dirección. El Centenario del nacimiento de Beckett ha multiplicado los espectáculos en 2006. A diferencia de lo sucedido con otros teatristas-faro en la historia del teatro argentino (L. Pirandello, B. Brecht o A. Miller), el interés por Beckett crece día a día. Al inventario debe sumarse –según exige el Teatro Comparado– un análisis no sólo de lineamientos generales de la poética teatral de cada espectáculo, sino también de sus detalles. Para caracterizar cada espectáculo importa “el detalle del detalle del detalle”, como afirma Peter Brook en el film documental *Brook par Brook* (dirección de Simon Brook)⁷.

Recordemos sintéticamente las puestas de textos de Beckett realizadas entre 1956 y 1983 en Buenos Aires y las provincias, es decir, entre el primer estreno en cartelera de una obra de Beckett hasta el cierre de la dictadura. Por razones de espacio enumeramos sólo las más relevantes (entre paréntesis se indica la sala teatral del estreno, cuando no se detalla corresponde a Buenos Aires):

⁷ De allí la validez de los estudios de historia del presente, que facilita un acceso directo a los materiales de cada espectáculo mientras se encuentra en etapa de producción, en cartel y en postproducción.

- 1956: *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia, por el Teatro Universitario de Arquitectura (Casa de Mendoza).
- 1958: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia (Teatro Norte).
- 1960: *Esperando a Godot y Krapp o la última cinta magnética*, dir. Jorge Petraglia, por el Teatro Universitario de Arquitectura (Instituto de Arte Moderno).
- 1960: *Acto sin palabras I*, por Julio Castronuovo (T. Enrique Larrañaga).
- 1961: *Final de partida*, dir. Julio Castronuovo (T. Enrique Larrañaga).
- 1961: *Suma y sigue*, con Georgina Uriarte y Julio Castronuovo. Primera parte incluye *El cantar de los Cantares, Traspié entre las estrellas, Transido y Cantata sobre la tumba de Federico García Lorca*. Segunda parte: *Acto sin palabras I*.
- 1963: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia (Teatro Candilejas).
- 1965: *Pantomima en Blanco y Negro*, dir. Julio Castronuovo (Teatro ABC). Espectáculo integrado por diversas pantomimas, que incluye *Acto sin palabras I*.
- 1965: *Happy Days*, Cía. Británica Brenda Bruce y Donald Sinden (T. Odeón).
- 1965: *Los triángulos*, dir. Oscar Barney Finn, por el Grupo Yenesí (Teatro 35). Incluye tres piezas breves: *Acto rápido* de Eduardo Pavlovsky, *Viejo Matrimonio* de Griselda Gambaro y *Opus* de Beckett.
- 1965: *Esperando a Godot*, dir. José María Paolantonio (Teatro Época de Santa Fe).
- 1967: *Upa-la-la!*, dir. Julio Castronuovo, sobre textos de Beckett (*Acto sin palabras II*) y Alberto Adellach (Teatro de la Fábula).
- 1967: *Final de partida*, dir. Julio Castronuovo (Teatro de la Fábula).
- 1968: *Los días hermosos*, dir. Jorge Petraglia y Luisa Vehil (Teatro Liceo).
- 1968: *Esperando a Godot*, dir. Jorge Pachano (Teatro del Altillo).
- 1968: reposición de *Krapp o la última cinta magnética*, dir. Jorge Petraglia (Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella).
- 1971-1972: reposición de *Esperando a Godot y La última cinta de Krapp*, dir. Jorge Petraglia (Centro Cultural General San Martín).

- 1971: estreno mundial de *Cenizas*, dir. Jorge Petraglia (T. Coliseo, Seminario Municipal de Teatro de San Isidro, Salón Auditorio del Centro Cultural General San Martín).
- 1974: versiones de *La última cinta*, dir. Luis Cerminara y dir. Aldo Lombardero (Alianza Francesa).
- 1975: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia (CAYC).
- 1978: *Cita con Beckett*, por María Rivera. Incluye fragmentos de teatro y de textos narrativos (Manzana de las Luces).
- 1979: *Esperando a Godot*, dir. Hugo Urquijo (Teatro San Martín).
- 1980: *Final de partida*, dir. Juan Cosín, por el Equipo Teatro Payró (Teatros de San Telmo).
- 1981: *Final de partida*, dir. Raúl Bernal Meza (Teatro Huentala, por el elenco de la Alianza Francesa de Mendoza).
- 1982: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Hugo Urquijo, con importantes cambios en la puesta (Teatro San Martín).

La postdictadura (1983 hasta hoy) marca un incremento y diversificación de los espectáculos vinculados a Beckett, con lecturas innovadoras y una fuerte presencia en las provincias. Destaquemos sólo en Buenos Aires los aportes de Ricardo Holcer y Máximo Salas (*Movitud Beckett*, 1984-1985), Miguel Guerberoff (el director argentino que más ha trabajado sobre la textualidad beckettiana: ha puesto en escena desde 1984 versiones de *Acto sin palabras I y II*, *Los días felices*, *Company*, *Mercier y Camier*, entre otras)⁸, el Periférico de Objetos (*Variaciones sobre B...*, 1991), Luis González Bruno (*Impromptu de Ohio y Aliento*, 1986; *Qué dónde, Vaivén*, 1990; *Beckett oral y público*, 1991; *Play*, 1996), Ricardo Miguélez (*Bequereque qué?*, 1986, a partir de *Acto sin palabras*; *Final de partida*, 1992), Alfredo Alcón (*Final de partida*, 1991; *Los días felices*, 1994), Daniel Ruiz (*Solo*, 1992), Leonor Manso (*Esperando a Godot*, 1996), Omar Aíta (*Esperando a Godot*, 2006), los once espectáculos incluidos en el Festival Beckett 2006, sumados a una extensa lista de espectáculos de Buenos Aires y las provincias que nos excusamos por no poder incluir aquí. Destaquemos las puestas en idioma original de *Esperando a Godot* (grupo Les Interdits, dir. Alicia Di Stasio, 1989, Alianza Francesa, y en 1991 en Teatro Babilonia) y *Los días felices*

⁸ Los trabajos de dirección de Miguel Guerberoff resultan especialmente valiosos para pensar su uso de la archipoética beckettiana en puestas en escena de textos de otros autores o adaptaciones teatrales de novelas: *El castillo* de Franz Kafka, *Alceste* de Eurípides, *Cuento de invierno* de Shakespeare, entre muchos.

(dir. Sergio Amigo, Centro Cultural Leopoldo Marechal, 1997). A ello se agregan los espectáculos de la temporada internacional, entre ellos *Yo no, Impromptu de Ohio y Meciéndose* (1986, Nuevo Grupo de Caracas, dir. Ugo Ulive, de Venezuela, en el Teatro San Martín), *Beckett* (Teatro do Grupo Sobrevento, de Brasil, 2001, en el Teatro Nacional Cervantes) y *Los días felices* (dir. Arthur Nauzyciel, con Marilú Marini, primero en francés en 2004 y una segunda temporada en castellano en 2005, Teatro San Martín).

Esperando a Godot en 1996

Detengámonos a continuación en dos avatares singulares de la recepción de Beckett en la postdictadura. Del ítem [a] (espectáculos teatrales, locales o extranjeros, sobre textos de Beckett o vinculados directa/indirectamente a su poética) queremos destacar la puesta en escena de Leonor Manso de *Esperando a Godot* (1996, Teatro La Trastienda)⁹ en algunos detalles singulares. La traducción de esta versión fue realizada por Manso, diccionario en mano, a partir de los originales de la primera versión del texto y la confrontación con las traducciones de Pablo Palant y Ana María Moix. Tal como ha observado Nora Longhini (1996), Manso introdujo por primera vez en la historia de las puestas locales el voseo argentino y un vocabulario próximo a la oralidad rioplatense. El texto ha sido respetado fielmente, con sólo pequeñas modificaciones que funcionan como guiños al espectador porteño respecto de la situación argentina del momento. Entre ellos, cuando Vladimir y Estragón intercambian ofensas e improperios, el reemplazo del insulto “crítico” por “funcionario”, chiste que lograba un efecto cómico directo en el público. Si la puesta de Petraglia acentuaba el componente clownesco y lúdico, y la posterior de Urquijo incluía numerosas “sorpresas” en el dispositivo escénico, la de la directora Leonor Manso se caracterizó por una tensión sutil entre absurdo y realismo. El suyo es un *Esperando a Godot* más situado en la percepción inmediata de la realidad argentina del

⁹ El elenco del estreno estuvo integrado por los actores: Pompeyo Audivert (Vladimir), Patricio Contreras (Estragón), Alicia Berdaxagar (Lucky), Miguel Guerberoff (Pozzo) y Pablo Messiez (Muchacho). En 1997, en la primera reposición que sólo se mantuvo unas pocas funciones en La Trastienda, Guerberoff fue reemplazado por Luis Ziembrovsky. La segunda reposición, en abril de 1997, en el Margarita Xirgu, conserva a Patricio Contreras y Pablo Messiez, e introduce en el elenco a Perla Santalla (Lucky), Mario Pasik (Vladimir) y Natalio Hoxman (Pozzo).

menemismo, y tal vez a ello se deba el secreto de su impacto en los espectadores. El mérito de Manso, esencialmente desde la dirección de actores, radicó en el efecto de ambigüedad que multiplicaba la capacidad simbólica del texto entre la referencialidad social (Vladimir y Estragón como dos *homeless*) y la a-referencialidad postmoderna (los personajes de estatuto jeroglífico). Vladimir y Estragón evocaban el imaginario de los desocupados, de la nueva miseria generada en la Argentina por su “ingreso al Primer Mundo” en los noventa. Godot (el patrón, el empresario, la clase dominante y pudiente beneficiada por el menemismo) se cargaba simbólicamente con los reclamos sociales, la resistencia antiliberal y la insatisfacción política. Consecutiva o simultáneamente, esas mismas imágenes se disparaban hacia una representación sin referencias directas, autónoma, al margen de las categorías de lo social histórico. De esta manera *Esperando a Godot* en los noventa adquirió un carácter inédito en la historia de las puestas beckettianas en la Argentina: fue potenciado como símbolo de la múltiple indigencia del fin de siglo. Por un lado, se hacían presentes la miseria, el hambre, la falta de trabajo, la exclusión, la desigualdad y la desprotección social del hombre; por otro, el costado metafísico: el hombre como ser perplejo, abandonado y desesperado frente a la carencia de un destino certero, enfrentado al silencio de un Dios muerto o inexistente. Esta vuelta de tuerca social aplicada a la textualidad beckettiana explica el nuevo entusiasmo de los intelectuales y teatristas de izquierda por un autor que décadas atrás era rechazado por muchas de las formaciones del teatro independiente.

Beckett y Deleuze: el “teatro de estados”

La presencia de Beckett articula la totalidad de la obra de Eduardo Pavlovsky. Es sabido que la asistencia a una función de *Esperando a Godot* en la versión dirigida por Jorge Petraglia, en 1956, significó para Pavlovsky una transformación. “Cuando vi por primera vez *Esperando a Godot* –nos señaló Pavlovsky en una entrevista– descubrí un teatro diferente, que me hacía salir del género de la comedia, que me tocaba corporalmente, que me expresaba en mi vida, que me explicaba la vida de otra manera... Me dije: no sólo te gusta el teatro para actuar, sino que además hay un lenguaje que te involucra. *Esperando a Godot* me abrió un panorama existencial: de golpe me encontré en el escenario con un lenguaje que era el mío.

Godot no me habla del lenguaje de la angustia como lo hacían los libros, sino que me da un carácter existencial de la nueva concepción de la angustia como identidad. Me vi en el escenario. Empiezo a bucear en Beckett, a leerlo” (Dubatti, 2001, p. 15). Beckett se convierte en un componente relevante en la poética de su “teatro de vanguardia” escrito entre 1961 y 1969 (*Somos, La espera trágica, Un acto rápido, Robot, La cacería*, entre otras). El tema ha sido estudiado por Laura Linzuain y Mariana Theiler (1997). Pavlovsky recurre a Beckett para definir su teatro en un metatexto de ese período: “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia”, que incluye como prólogo al segundo tomo de sus obras (1967, pp. 5-12). Más tarde Beckett reaparecerá en otro ensayo vinculado a las experiencias de *El señor Galíndez: Reflexiones sobre el proceso creador* (1976).

Pero a partir de la década del noventa la reflexión sobre los textos de Beckett marcará un giro fundamental a través de su ensayo “Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze” publicado en la revista *Lo Grupal* (1990, pp. 13-34). Del diálogo entre Beckett y Deleuze, Pavlovsky obtendrá numerosas categorías para pensar su propio teatro: otras formas de “subjektivación”, “disyunción ilimitativa”, “silencio ensordecedor”, “teatro no representativo”, “desterritorialización” y “territorialidad de intensidades”, “teatro de devenires e intensidades”, “teatro de la atemporalidad y la acausalidad”, “teatro de puro acontecimiento”, “espacio pre-extensivo”, poesía y “agenciamiento”, “ética y rigor intelectual”. En apenas una veintena de páginas Pavlovsky analiza con radical originalidad aspectos de diversos textos de Beckett, que enumera en la bibliografía con los datos de las ediciones consultadas: *Primer amor, El Innombrable, Poemas, Esperando a Godot, Final de partida, Los días felices, Mohillo, Residua, Textos para nada*. La mayoría de las ediciones citadas son posteriores a su metatexto de 1967, dato que ilumina una ampliación de lecturas. “Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze” constituye un documento fundamental en la historia de la recepción de Beckett, una nueva concretización, la fundación de una lectura diversa y potente, que orientará el pensamiento de Pavlovsky en numerosos ensayos posteriores.

A partir de los noventa Beckett será además inspirador de su pensamiento político a la hora de imaginar una reorganización del socialismo. En “El fenómeno ‘entre’ Beckett”, “Teatro en Sarajevo” y “Los devenires en Beckett”, en el volumen *Escenas multiplicidad* (1996), Pavlovsky define a Beckett como el creador del “teatro de estados” y sostiene: “*Happy days* sería el paradigma. El personaje fe-

menino inmóvil en un montículo de tierra y el personaje masculino con casi ningún recorrido, dialogan entre sí. Al final de la obra, del personaje femenino sólo se ve su boca que continúa hablando. El otro desaparece tras el montículo. No hay recorrido en los personajes. Pero hay una gran intensidad de ‘movimiento’. Los dos saben que hablan sus últimas palabras. Son sedentarios de grandes intensidades. Músculo liso. Teatro de estado puro. Multiplicidad pura. Teatro del acto” (pp. 23-24). Beckett regresa en los libros posteriores de Pavlovsky como una referencia insoslayable: *Micropolítica de la resistencia* (1999, especialmente en el artículo “Beckett y Ionesco”, pp. 75-78, que data de 1992), *Psicodrama y literatura* (1998), *La multiplicación dramática* (2000), *La voz del cuerpo* (2004) y *Resistir Cholo* (2006).

En 1995 Pavlovsky escribe el monólogo breve *El bocón*, editado ese mismo año por Ediciones Ayllú y reeditado en *Teatro completo I* (1997, 2003). La pieza nunca fue representada. Se trata de un texto de investigación en el que Pavlovsky imagina un hombre que monologa, se autoescucha, narrador monodramático (Abuín González, 1997, pp. 23-26) que se deja llevar por el fluir de su palabra interior, a la manera del monólogo interior directo a nivel casi prelógico (Castelli, 1978, p. 194). Habla sobre sus diversos grados de conciencia en torno de la percepción de la existencia: el orden físico, el emocional, el intelectual, el metafísico, la memoria, la acción. *El bocón* recuerda los personajes beckettianos encerrados en su conciencia, solipsistas, inmovilizados sobre sí, atrapados en sí mismos, contemplativos con algo de autistas, especialmente los de las novelas *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. La estructura de notación de la pieza delimita su pertenencia genérica al teatro: *El bocón* carece de didascalias (hablante dramático básico) y puede ser leída como un cuento antecedente de la experiencia narrativa de *Dirección contraria* (novela). El protagonista no es una figura de la resistencia, pero sí encarna en su discurso la visión micropolítica, el regreso al uno mismo, el autoanálisis de sí y la autoescucha. A diferencia del actor Cardenal (*Rojos globos rojos*), no está propuesto como un personaje positivo ni posee características de ideólogo. Por el contrario, encarna el balbuceo en su estado más elemental y desarticulado, más fragmentario y errático. Pavlovsky lleva la disolución de los grandes discursos a su extremo, y descubre un límite de tensión negativa en el solipsismo. El texto evidencia la voluntad intratextual: el hablante hace referencia a Casoq (personaje pavlovskiano de *Somos*, *El robot*, *La cacería*). Pavlovsky retoma en esta pieza la concepción del personaje como “voz”, de raíz beckettiana, al que hace re-

ferencia el artículo de 1990. El intertexto de Beckett se prolonga hasta sus obras más recientes: *Solo brumas* (escrita en 2005 e incluida en su *Teatro completo VI*, 2006) es una inesperada reescritura de *Esperando a Godot* en la que Godot entra en escena.

Bibliografía

- AAVV., *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett* (dir. Laura Cerrato), Universidad de Buenos Aires, 1990-2005. 10 volúmenes.
- Abuín González, Ángel, 1997, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Bizzio, Sergio, y Daniel Guebel, 1994, *Dos obras ordinarias: La China y El amor*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Blanco, Susana, 1996, “De la novela al teatro: la adaptación escénica de *Mercier y Camier* (1995) a cargo de Luis González Bruno”, trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Cárdenas de Becú, Isabel, 1978, *Teatro de vanguardia: polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- Castelli, Eugenio, 1978, *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- Cerrato, Laura, 1992, *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
- , 1995, “A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director”, *Inter Literas*, Universidad de Buenos Aires, n. 4, 17-18.
- , 2000, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Da-Re, Viviana, 1996, “Algunas observaciones sobre la traducción de *Esperando a Godot* de Pablo Palant”, trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Devesa, Patricia, 1996, “El intertexto de Samuel Beckett en el teatro de Roberto Cossa. Notas sobre *El viejo criado*”, trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Dubatti, Jorge, 1998, comp., *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas. Actas de los plenarios y ponencias (selección) de las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*.
- , 2001, *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2002, “El campo de estudios del Teatro Comparado”, en su *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2006, “Cuatro episodios, un autor [Beckett]”, *Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*, a. VIII, n. 11 (junio), p. 129.

- González de Díaz Araujo, Graciela, 1998, "Vigencia de Samuel Beckett en Mendoza 1960-1996", en *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas, pp. 23-39.
- Gorostiza, Leonardo, 2006, "Una letra sin más allá (Joyce, Beckett y Lacan)", *Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*, a. VIII, n. 11 (junio), pp. 130-138.
- Hochman, Gerardo, 2004, *Fulanos*, Montevideo, Hardenville. Ilustraciones de Pez.
- Hopkins, Cecilia, 1993, "Beckett en Buenos Aires. Un relevamiento de las puestas en escena de textos beckettianos", *Beckettiana*, n. 2, pp. 23-40.
- Lacconi, Marcela, y Mariana Scavuzzo, 1996, "Contribución para el estudio de la circulación teatral de Samuel Beckett en Buenos Aires 1956-1996", trabajo inédito, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, CILC, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Lagmanovich, David, 1998, "Vanguardia y silencio: la poesía de Samuel Beckett", en *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas, pp. 205-217.
- Linzuain, Laura, y Mariana Theiler, 1997, "Samuel Beckett en el primer Pavlovsky", en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú, pp. 61-74.
- Longhoni, Nora, 1996, "*Esperando a Godot*", dirigido por Leonor Manso, una puesta de los 90", trabajo inédito, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, CILC, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- López, Teresa, 1996, "Beckett en el nuevo teatro argentino: *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel", trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Margarit, Lucas, 2003, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo, 1967, *Match y La cacería*, Buenos Aires, Ediciones La Luna. La primera en colaboración con Juan Carlos Herme. Con prólogo de Pavlovsky: "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia", pp.5-12.
- , 1976, *El señor Galíndez (con Reflexiones sobre el proceso creador)*, Buenos Aires, Editorial Proteo.
- , 1989/2000, *Multiplicación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman. Nueva "edición corregida y aumentada": *La multiplicación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllú, 2000, que incluye un capítulo nuevo, "Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia", pp. 117-158.
- , 1990, "Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze", *Lo Grupal*, n. 8 (mayo), pp. 13-34.

- , 1992, “En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud”, *Zona Abierta*, a. V, n. 17, enero-febrero.
- , 1995, *El bocón*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Ayllú.
- , 1996, “El fenómeno ‘entre’. Beckett”, “Teatro en Sarajevo” y “Los devenires en Beckett”, en su *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. En colaboración con Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.
- , 1997/2003, *Teatro completo 1*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Segunda edición: Atuel, 2003.
- , 1998, *Psicodrama y literatura*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- , 1999, “Beckett y Ionesco”, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
- , 2004, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib.
- , 2006, *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Topía.
- , 2006, “Solo brumas”, *Teatro completo VI*, Buenos Aires, Atuel.
- Pellettieri, Osvaldo, 1993, “El primer teatro de Beckett en Buenos Aires”, en *El teatro francés en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, pp. 55-61.
- , 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.
- , dir., 2001-2003, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, tomos II, IV y V.
- Propato, Cecilia, 1998, “El elemento siniestro en las obras del Periférico de Objetos”, en J. Dubatti, comp., *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, pp. 387-396.

EL LEGADO DE BECKETT

Dra. LAURA CERRATO

A los cien años del nacimiento de Beckett la tentación es pensar en qué constituye hoy, para nosotros, la quintaesencia beckettiana. Otro interrogante que se nos impone es si Beckett es aún nuestro contemporáneo, siguiendo aquella pregunta que Jan Kott, en los años 60, planteó sobre Shakespeare. Definir qué es un contemporáneo, yendo más allá de evidencias cronológicas, puede constituir toda una aventura de exploración de nuestra propia época. Porque inmediatamente nos asalta una duda: ¿Beckett fue un contemporáneo de sus contemporáneos? El serlo ¿constituye necesariamente una obligación y un rasgo de carácter positivo?

De pronto viene a mi memoria el libro en que Graver y Federman¹ recogieron todas las primeras reseñas hechas a las obras de Beckett, especialmente los estrenos teatrales. Por supuesto, la mayoría se caracterizaba por una incomprensión y un rechazo notables. Y me estoy refiriendo a figuras como Dylan Thomas o Philip Toynbee, además de muchas otras convenientemente anónimas.

Luego, con el correr de los años y la caída en el hábito, ese “lastre que ata al perro a su vómito”, como señala Beckett en su ensayo sobre Proust², firmados por las mismas plumas surgieron comentarios más admirativos o conciliadores, para esas mismas obras tan duramente detractadas, como si el testimonio primero no hubiera existido nunca. Esto nos sugiere que, para alcanzar cierto grado de aceptación pareciera necesario un primer movimiento de rechazo e incomprensión. Y que todo reconocimiento del genio involucra previamente una falencia y un malentendido. Y, finalmente, ante la apa-

¹ Lawrence Graver y Raymond Federman, *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.

² Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1965, p. 19.

rición de las nuevas piezas de Beckett, esos mismos nombres, y otros nuevos que llegaban y se sumaban, volvían a incurrir en la crítica, argumentando que ese teatro más reciente era muy inferior al de la primera época, igualmente tan criticado en su momento.

Por supuesto, también están los otros, los menos, que desde el comienzo se identificaron con ese idiolecto especial beckettiano y no necesitaron comprender, ni descifrar, ni traducir, ni incurrir en ninguna otra maniobra hermenéutica, porque estaban compenetrados con el espíritu de la anécdota Zen que narra cómo a la pregunta del discípulo, “Maestro ¿qué hay que hacer para entrar al camino del Zen?”, el maestro responde: “Estar en él”. El universo beckettiano es de tal índole que o se está en él o no hay forma de asimilarlo, aunque se escriban ríos de literatura sobre él.

Ante esto, cabe preguntarnos si ser contemporáneo no significa justamente no poder ser asimilado por la mayor parte del pensamiento crítico de la época. Tal vez el arte y la función del artista consistan justamente en estar ahí para ser negados, incomprendidos o, incluso, ignorados.

A estas circunstancias agregaría otro factor de interés pues, a medida que la obra va siguiendo su trayectoria, se produce otro desfase, que no es ya el existente entre el escritor y su público, sino el que existe dentro de la propia obra del autor. Porque ya no se trata del Beckett de *Esperando a Godot*, *Fin de partida* o *Los días felices*, obras mucho más conocidas y que contribuyeron considerablemente a delinear lo que Esslin llamó el “teatro del absurdo”. ¿En qué medida, entonces, esta clasificación puede dar cuenta de todo lo que Beckett produjera después, dentro y fuera del teatro?

Muy excepcionalmente Beckett ha hablado de su propia poética, pero sí ha revelado sus inquietudes a través del comentario de la obra de otros, sobre todo de la de algunos pintores que concitaban su admiración, como Tal Coat, André Masson, y los hermanos Van Velde.

Desde esta perspectiva, podemos rescatar algunas observaciones que muestran su obsesión con la condición del artista, compulsivo buscador y generador de significados, allí donde no existen los significados. De sus extensas lecturas filosóficas, Beckett ha elegido como uno de sus lemas, que lo siguió a lo largo de su vida, una frase del filósofo belga post-cartesiano, Arnold Geulincx, quien dice: “Ubi nihil vales, ibi nihil velis” (Allí donde nada puedes, no desees nada), refiriéndose a todo lo que sobrepasa el mundo de la mente.

Como fuera de nuestra mente nada podemos hacer o modificar, como no podemos operar sobre el mundo material de la escritura que

trasciende al mundo mental, ésta no puede aspirar a mucho, aunque constantemente luche para dejar huellas de sí.

Por eso, Beckett habló de la búsqueda de un arte que abandonara la simulación de poder hacer y progresar, para concentrarse en un arte que prefiriera “la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ninguna capacidad para expresar, junto con la obligación de expresar”³. Pero Beckett va aún más lejos, y en su texto para el catálogo del pintor Henri Hayden, niega también la salida, relativamente fácil, de la negación:

Gautama, antes de que vinieran a faltarle [las palabras], decía que nos equivocamos al afirmar que el yo existe, pero que no nos equivocamos menos al afirmar que no existe⁴.

En esa certidumbre, y comparando su obra con la de Joyce, como a menudo le pedían que hiciera, habla de su tendencia hacia el menos, por contraste con Joyce, para quien la literatura estaba encaminada a lograr “la apoteosis de la palabra”, según Beckett consigna en su “Carta alemana”⁵. Las diferencias que Beckett marca con respecto a Joyce podrían muy bien servir para caracterizar las diferencias entre la escritura moderna y la postmoderna.

[Beckett] Me habla de Joyce, de Proust, que aspiraban, ambos, a crear una totalidad, a reproducirla en su riqueza infinita. Es suficiente, señala, examinar sus manuscritos o las pruebas de imprenta que corrigieron. No terminan nunca de agregar y sobre-agregar. Él va en el otro sentido, hacia la nada, comprimiendo su texto cada vez más⁶.

O sea que, para Beckett, la experimentación con el lenguaje se orienta más bien hacia lo que ahora llamaríamos una deconstrucción.

Este programa de escritura, que nace con sus inquietudes filosóficas juveniles simultáneas a la escritura de sus primeras novelas, puede también rastrearse a través de toda su producción teatral.

Desde *Esperando a Godot*, Beckett comienza esa operación de despojamiento lingüístico, de búsqueda de la despalabra, término que él utiliza en alemán, *Unwort*, búsqueda que, según sus propias declara-

³ S. Beckett, “Three Dialogues with Georges Duthuit”. En: *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, p. 139. Mi traducción.

⁴ S. Beckett, “Henri Hayden, homme-peintre”. En: *Disjecta*, p. 146. Mi traducción.

⁵ Ver *Disjecta*, p. 172

⁶ Charles Juliet, op. cit., p. 39. Mi traducción.

- O el estilo telegráfico, que intenta reducir el discurso a una función comunicativa básica, como medio de contrarrestar la función incomunicadora del lenguaje. A su vez, el estilo telegráfico es una forma de canalizar el exceso de afectividad a una expresión contenida pero que, al mismo tiempo, se permite las emociones.

- La enumeración caótica y la ausencia de signos de puntuación que quiebran el discurso articulado, y que mediante una aparente falta de sentido transmiten un sentido inefable. El monólogo de Lucky (p. 42 y ss.), el ejemplo más acabado de esto, es definido por el propio Beckett como “consumirse en una tierra imposible bajo un cielo indiferente”. Esto parece un anticipo de aquella frase de Heidegger: “Que nosotros declinemos ante la faz de un dios ausente” (entrevista de 1966 publicada póstumamente en *Der Spiegel*⁸).

En *Fin de partida* Beckett va perfeccionando su camino hacia el menos. Si la crítica que rechazó *Godot* asistió al estreno en Londres (1957) o Nueva York (1958) preparada para ver algo similar, nuevamente se desconcertó, ya que la obra plantea una concepción del teatro todavía más despojada. Beckett elimina casi por completo el recurso del suspenso en la trama, y acentúa la arreferencialidad de la situación con un interior claustrofóbico y sin afuera. En *Godot*, los protagonistas entran y salen, desaparecen y vuelven, y hay otros personajes que llegan de otras partes. En *Fin de partida* no llega nadie, y el afuera está muerto. “Outside of here it’s death”, dice Hamm (Fuera de aquí es la muerte). El movimiento es mínimo. Sólo Clov y la silla de ruedas de Hamm se mueven. Los padres de éste, mutilados, están en tachos de basura.

Pero no sólo se elimina el exterior, buena parte del movimiento, y aun de la gestualidad, sino que el elemento dialógico está utilizado como recurso secundario. La pieza es una sucesión de fragmentos de la narración de Hamm, interrumpida por algunos diálogos, lo cual acentúa el efecto estático que se busca. Más adelante, en *El im-promptu de Ohio*, la obra consistirá exclusivamente de una narración leída por un personaje hierático, mientras otro, casi idéntico y mudo, una suerte de doble especular del primero, golpea la mesa, exigiendo, así, relecturas de fragmentos e imponiendo el ritmo. En estos y otros ejemplos lo narrativo se va poco a poco identificando con el vivir: la existencia concluye como un cuento y, mientras haya historia, habrá vida.

⁸ *Der Spiegel* 30. Jg., No. 23., 31.5.1976, pp. 193-219.

A partir de las obras reunidas bajo el título de *Shorter Plays*, Samuel Beckett irá apostando cada vez más a la brevedad, y sus *Shorter Plays* tienen una duración promedio de 15 a 20 minutos. De todas ellas, *Breath (Aliento 1969)*, con sus 30 segundos de duración, es la expresión extrema de esta fuga hacia el menos, y consta solamente de un vagido inicial en la semipenumbra, ruido de inspiración *in crescendo*, ruido de expiración y vagido final. Beckett la escribió sobre una tarjeta postal para la revista musical de Kenneth Tynan, *Oh! Calcutta!*

Las piezas breves de Beckett no obedecen sólo a una búsqueda de mayor concentración o a la visión de la escritura como agotamiento, propuesta por John Barth como marca de la postmodernidad, sino que reflejan las intermitencias de la vida del espíritu, como decía Saint Exupéry, y la necesidad de reducir el drama al punto más álgido e insoportable de la experiencia límite.

Las *Shorter Plays* implican una verdadera subversión de las pautas de producción teatral vigentes. Se trata de un teatro de cámara que exige espacios pequeños, pues es un teatro sin espectáculo, hecho para el susurro, más que para la declamación o el testimonio. Es un teatro de la mente, “frescos del cráneo”, tal como los llama su autor.

Prescinde de la escenografía tradicional, y relega al director al puesto de intérprete de una partitura que admite muy poca innovación o improvisación. Y esto, precisamente, cuando la moda era la creación colectiva y expansiva.

Exige del actor (que cada vez parece más desplazado) técnicas muy diferentes de lo usual. La prescindencia de la expresividad corporal y de la gestualidad, son las pautas que introduce sus propias intervenciones como director de una puesta. Esta dura exigencia lo llevó en muchos casos a prescindir de figuras de primerísimo nivel de la escena inglesa, porque Beckett consideraba que era imposible despojarlos de ciertos tics “divísticos”, que él juzgaba incompatibles con su teatro. Tal fue el caso de Albert Finney, cuando hizo *La última cinta*, dirigido por Donald McWhinnie.

Según Billie Whitelaw, su actriz predilecta para la lengua inglesa, el proceso de despojamiento al que debía someterse el actor iba aún más lejos, hasta el punto de que debía prescindir incluso de la comprensión del texto. Cuenta en su autobiografía⁹ cómo sus primeras lecturas del libreto de Rockaby intentaban sólo captar un movi-

⁹ Billie Whitelaw, *...Who? He? An Autobiography*, London, Hodder and Stoughton, 1995.

miento, un ritmo, una letanía, más que el sentido o el objetivo de la obra, que, además, Beckett no explicaba, ya que creía que no había significado más que en el texto mismo.

Billie apenas se atrevía a preguntar si ella, como personaje de *Footfalls* (*Pasos*), estaba viva o muerta, por ejemplo. A lo que Beckett contestaría: “digamos que no estás del todo allí”, dejándole a ella la opción por el sentido literal (estar en la vida) o el figurado (estar mal de la cabeza).

El actor, entonces, debe renunciar a todo divismo, y prácticamente, cosificarse, a semejanza de los objetos en *Actos sin palabras I*. Otra variante de la cosificación es el control del movimiento, mediante artilugios mecánicos, o la acción de un asistente oculto, como en *Rockaby*, encargado de controlar el movimiento de la mecedora, para que ningún vestigio de la afectividad del actor sea trasladada a la silla o a la composición escénica en general. O, si no, como en *Not I*, donde toda la potencialidad performativa de la actriz deberá restringirse a un órgano, esa boca, que es lo único que resta de la presencia de la intérprete: una gran boca flotando en la oscuridad, que habla sin parar, pero a cuya dueña se le prohíbe cualquier movimiento. De hecho, debe estar atada a una silla, para obtener ese efecto de desrealización que convierte a esa boca en cualquier boca.

El actor, puesto absolutamente al servicio del texto, puede ilustrarse en forma paradigmática con el personaje de *Krapp's Last Tape* (*La última cinta*), en diálogo con su pasado, a través de la voz del grabador que ha registrado las etapas anteriores de su vida, y lo reduce en buena medida al escucha pasivo de algo que ha dejado de ser, pero que aún lo encadena mediante la búsqueda de un sentido.

Vemos, entonces, que sus piezas más recientes, denominadas *Shorter Plays* (piezas más breves), con este título tan poco comprometido, pretenden, engañosamente, centrar la diferencia en una cuestión de extensión. Y digo engañosamente porque estas obras, sobre todo las que siguieron a ese período de silencio, implican un esfuerzo por sutillar aún más lo que la década del cincuenta tipificó como absurdo, a partir de Camus y *El mito de Sísifo*.

Las “piezas más breves” no señalan sólo una necesidad de concentración. Son una respuesta al carácter fugaz de toda experiencia y la reducción de la noción de drama al punto más álgido e insoponible de la experiencia límite. Participa también de la creencia en el carácter intermitente y aleatorio de la conciencia.

En lo que desde nuestra perspectiva actual podríamos llamar su período clásico, Beckett cuestionaba un teatro “bien hecho”, y tam-

bién el que aspiraba a mostrarnos en forma lógica las fallas de un mundo engañosamente racional y cargado de sentido y coherencia. Beckett, desde el comienzo, logró esto mediante la constitución de un lenguaje escénico que mostrara lo absurdo de la condición humana, precisamente con recursos coherentes con su lectura del mundo: un lenguaje hecho de equívocos y ambigüedades, de monólogos que subrayan la incomunicación, de clichés, repetición de sinónimos y estilo telegráfico, ausencia de signos de puntuación, *nonsense* y *non-sequitur*.

Éstas son las rupturas que habitualmente se asocian con el primer Beckett dramaturgo y que fue luego largamente imitado y desarrollado por las vanguardias de los años '60. Implican sí una trasgresión a modelos anteriores, de distinta aproximación a los planteos aristotélicos, incluyendo aun a autores como Pirandello, Sartre y Camus que tematizan el absurdo pero mediante un lenguaje escénico mucho más racional y lógico.

El paso definitivo que da Beckett con su teatro más reciente no es ya quebrar con las formas dramáticas racionalistas (tanto las de la vertiente aristotélica como las brechtianas), sino cuestionar la noción misma de drama. Parafraseando a Mauthner o a Wittgenstein, y al propio Beckett, se trataría de ir quitando la escalera a medida que subimos, e impedir toda posibilidad de vuelta atrás.

Esto Beckett comienza a concebirlo a partir de *Esbozos para teatro I y II* (1956, trad. inglés 1976) y *Esbozos para radio I y II* (1961, trad. ing. 1976). Éstas y otras obras son frutos de proyectos abandonados en su primera época y retomados en los años '70 explotando su calidad de inconclusas, esquemáticas y fragmentarias. Fiel a su estética del fracaso, que consiste en escribir a partir del fracaso de la escritura, no para remediarlo sino para perfeccionarlo en tanto fracaso: *Try again. Fail again. Fail better* (Inténtalo de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor). Allí donde la perfección es una utopía, cultivemos el perfeccionismo del fracaso.

Otra experiencia que lo llevó a revisar toda su concepción del drama fue la de los medios masivos de comunicación. Desde *Krapp* (1958), donde el personaje dialoga con sus pasados mediante un grabador, pasando por su única experiencia cinematográfica con su obra *Film* (1963), Beckett va incorporando todos los elementos nuevos relacionados con los *mass-media*. No sólo escribirá obras para la radio y la televisión, encargadas por la BBC, lo cual lo lleva a desarrollar una gramática de la imagen y de la voz con características propias que luego incorporará al teatro. Estas obras obligaron a la BBC a cambiar considerablemente sus métodos de producción. Un buen ejemplo de

este procedimiento es el caso de *Todos los que caen*, pieza para radio escrita para la BBC y emitida el 13 de enero de 1957. Tal como cuenta Esslin (*Encounter*, Sept. 1975, pp. 39-40), los experimentos encarados de común acuerdo con el productor para lograr el riquísimo trasfondo sonoro que exige esta obra, condujo directamente a la creación del Taller Radiofónico de la BBC¹⁰. Los diversos sonidos necesarios fueron procesados para quitarles un excesivo naturalismo y poder crear “el universo cerrado y subjetivo” de *All That Fall*.

El teatro, y por supuesto el mundo que, tal como dijo Shakespeare, es también teatro, vistos dialógicamente, como acción, como primacía del tú, como constitución de tantas voces o sujetos como personajes distintos o distinguibles existan, cede su lugar a una zona indeterminada, en una encrucijada donde se rozan el diálogo, el monólogo narrativo y la elocución y estructura líricas. “No hay pronombre... El yo, el tú..., el él..., el nosotros, nada sirve”¹¹.

En la misma época en que Beckett callaba, buscando una nueva vía para su teatro, Adorno decía sobre la literatura del absurdo que “[aún ella] tiene todavía una relación con la dialéctica: [...] que negar el sentido afirma sin embargo la categoría de sentido; es decir, lo que permite y exige una interpretación”¹².

Estas reflexiones de Adorno están en armonía con algunas de las obsesiones que, desde siempre, atravesaron el pensamiento de Beckett. Ya en 1949 había dicho “no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada desde dónde expresar, ninguna capacidad para expresar, junto con la obligación de expresar”. O “es absurdo decir que algo es absurdo”, “porque eso implica un juicio de valor”, y porque “la negación no es posible, como tampoco lo es la afirmación”. “No se puede protestar y no se puede opinar” (Juliet, 49). También afirmará: “La literatura me ha llevado al silencio”. Pero igualmente, “uno hace eso [escribir] para poder respirar” (Juliet, 32). A la aparente negación del sentido subyace esa imposición, casi una condena, a no renunciar a la búsqueda del sentido, aunque más no fuere para poder perfeccionar el fracaso.

Por eso, los cambios ya no se dan como grandes rupturas “hacia los prestigios del todo o de la nada”, sino como aproximaciones minimales a esa deconstrucción del concepto mismo de teatro.

¹⁰ Beryl S. Fletcher and John Fletcher, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London, Faber & Faber, 1985, pp. 77.

¹¹ Charles Juliet, op. cit., p. 48. Mi traducción.

¹² Theodor W. Adorno, “Trying to Understand *Endgame*”. En: Harold Bloom, (ed.), *Samuel Beckett*, New York, Chelsea House, 1985, p. 52.

El recorrido hacia un teatro cada vez más “pobre” retóricamente se inicia en Beckett casi inmediatamente después de sus primeros grandes éxitos (*Godot*, *Fin de partida*, *Días felices*), para culminar en *Breath*, en 1969. Cuando unos años después, contra todas las presunciones de un llamado a silencio definitivo, Beckett retoma el teatro, lo hace con esas piezas breves mencionadas. La temática de la incommunicación, la vejez, la locura, la muerte, el vacío de significación y la lucha con el lenguaje son siempre los mismos.

Sin embargo, hay un grado de despojamiento retórico que sugiere el cierre (aunque sea provisorio) del círculo que se abriera con su “Carta alemana”, de 1937, en la que clamaba por una literatura de la des-palabra. En el teatro, por la variedad de lenguajes que se manejan, esto puede adquirir matices muy interesantes.

Por ejemplo, si antes sus innovaciones relacionadas con el movimiento del actor pasaban por personajes que no podían mantenerse en pie, o no podían sentarse, o no podían nunca llegar a destino, o que luchaban frenética e inútilmente contra la arbitrariedad exterior, en ese viaje hacia el menos, hacia lo minimal, Beckett llega a concebir un teatro casi sin movimiento, un teatro de *stasis*, como en *Rockaby*, donde además el único movimiento es independiente del sujeto en escena. El personaje de *Días felices* o los padres de *Fin de partida* también estaban inmóviles, pero su incapacidad de moverse obedecía a circunstancias insólitas, casi sensacionalistas en el universo de Beckett, como puede ser un accidente de ruta.

Las situaciones y aun la ubicación física de sus obras tendieron siempre hacia la arreferencialidad: pensemos en esa encrucijada en medio de la nada de *Esperando a Godot* o en esa especie de *bunker* postatómico de *Fin de partida*. Pero en las obras más recientes nos encontramos con un mundo en suspenso: un mundo antes de comenzar o después de haber terminado. Personajes límbicos que, al igual que su amado Belacqua del *Purgatorio*, no son de ninguna parte ni de ningún tiempo, pero que redramatizan esa situación no sólo en lo espacial y lo temporal, sino también a nivel de la conciencia. ¿Pensan estos personajes? ¿O están sólo llenos de voces como la isla de Próspero? Las falencias de la memoria de Vladimiro y Estragón, que los precipitaban en súbitas pérdidas de identidad, ceden el lugar aquí a personajes que son pura voz, voz que no sabemos de dónde viene ni si va a alguna parte, como ese continuo deambular reflejado tanto en alguna pieza como en muchas de su narrativa. Voces que a veces recobran su memoria, como en *Company* o en *El impromptu de Ohio*, pero entonces, como en esta última, casi reniegan de su naturaleza

teatral y de pronto tenemos una obra de teatro consistente en un monólogo, que es además una narración y que además se trata de una lectura. Hay alguien que le lee a otro una *sad tale*. Hay alguien que le lee a otro cómo se leyó la *sad tale*. En escena se dramatiza esta lectura. Es decir, tenemos una representación en primer grado, una narración en segundo grado y una narración en tercer grado. Y, por otra parte, la obra contradice el título, pues, desde el punto de vista del género dramático, no se trata de un *impromptu*, aunque las intervenciones del oyente subrayen el sentido de proceso, de devenir, de *work in progress*. Este encaje de un género dentro de otro género, de la transmutación de un relato en un drama, o de un poema en un tratado filosófico (*Whoroscope*), de la entrevista que es en realidad una obra de ficción de naturaleza teatral (*Diálogos con Georges Duthuit*), todo nos habla de la necesidad del último Beckett de eliminar esas categorías genéricas y hacer de toda su obra una sola voz más indeterminada pero mucho más segura del núcleo que debe preservar, dentro de ese minimalista viaje hacia el cero: el núcleo poético que atraviesa toda su escritura y que, después de tantos años, hace de Beckett, todavía, nuestro contemporáneo por descubrir.

MESA DIRECTIVA

- 2005-2007 -

Presidente

Dr. JULIO H. G. OLIVERA

Vicepresidente 1°

Dr. ROBERTO J. WALTON

Vicepresidente 2°

Dr. AMÍLCAR E. ARGÜELLES

Secretario

Dr. HUGO F. BAUZÁ

Prosecretario

Dr. JORGE SAHADE

Tesorero

Ing. PEDRO VICIEN

Protesorero

Dr. FAUSTO T. L. GRATTON