

Beckett y Cortázar

Contextos de encierro



Analía C. Cefali

Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 23/05/2022

Fecha de aceptación: 05/08/2022

Resumen

Al ser escritores contemporáneos, Samuel Beckett y Julio Cortázar tienen un determinado contexto político internacional en común, especialmente en cuanto a la influencia y consecuencias de las guerras mundiales. Pero también les unen, de alguna manera, los desplazamientos y un recorrido ideológico. Es posible entonces encontrar coincidencias tanto en sus obras como en sus trayectorias. En este artículo, abordaremos los contextos de encierro desde el enfoque de las Literaturas Comparadas. Nos concentraremos en el período tardío de Beckett y en las últimas piezas dramáticas escritas por Cortázar, un aspecto de su obra que ha sido poco estudiado. Los procesos históricos se reflejan en estas obras que comparten el hecho de ser sistemas cerrados: piezas en un acto y en espacios delimitados en los cuales hay personajes que ejercen y sufren opresión. En el contexto actual, estos contextos de encierro se resignifican en tanto confinamiento, aislamiento y alienación. Nos enfocaremos entonces en las restricciones en el espacio, el movimiento y el lenguaje.

Palabras clave: *contextos, encierro, política, ideología, opresión*

Beckett and Cortázar. Enclosed contexts

Abstract

Being contemporary writers, Samuel Beckett and Julio Cortázar share a certain international political context, especially regarding the influence and consequences of the world wars. But they are also united somehow through their migrant and ideological paths. It is feasible therefore to find coincidences in their literary works as well as in their personal and professional trajectories. In this paper, we will approach the topic of enclosed contexts from the field of Comparative Literatures, we will place our attention

on Beckett's late period and the last drama pieces written by Cortázar, an aspect of his oeuvre that has not been studied in depth. The historical processes are reflected in these plays that share the characteristic of being closed systems: the action takes place in one act and in limited spaces, in which the characters are oppressors and oppressed. In our current context, these enclosed environments are resignified in terms of confinement, isolation, and alienation. We will focus then on the restrictions regarding space, movement, and language.

Keywords: *contexts, confinement, politics, ideology, oppression.*

Las trayectorias personales y profesionales de Samuel Beckett y Julio Cortázar están marcadas por procesos históricos que llevaron a desplazamientos. Tanto los conflictos internos como los externos formaron su identidad cultural y finalmente sus caminos coincidirían en París. Sin embargo, sus posturas frente al idioma son diferentes. Mientras que Beckett comenzó a escribir en francés, Cortázar se aferró a su lengua madre. De cualquier manera, en ambos casos, les atraviesa la extraterritorialidad como "estrategia de exilio permanente" (Steiner: 2002, pp.29-30).

Siguiendo esta línea, en este artículo tomamos las literaturas argentina e irlandesa como poscoloniales, dado que ambas son culturas que han sido afectadas por procesos imperialistas y esto ha influenciado sus procesos históricos. Las vidas de Beckett y Cortázar no están alejadas de estas cuestiones, sino que evidencian desplazamientos desde países marginales hacia territorios centrales, ubicándolos en un espacio liminal. Entendemos que las obras son poscoloniales, ya que todas ellas son producciones culturales que se relacionan con la realidad del poder colonial, un poder que atraviesa varias fases desde la colonización y que perdura de manera directa o indirecta (Ashcroft *et al*: 2003, p.195). La tradición eurocéntrica en la que se formaron es probablemente la principal influencia para que en estas obras se reflejen las relaciones de poder típicas del orden capitalista, en las que la supremacía blanca es otro factor opresivo. Argentina e Irlanda no escapan a la dominación colonial y sus efectos culturales.

Antes de adentrarnos en el análisis de las obras, repasemos brevemente los desplazamientos a los que nos referimos. Por un lado, Julio Cortázar nació el año en que estalló la Primera Guerra Mundial (1914) en Ixelles, Bélgica, en donde su familia se encontraba debido a un cargo diplomático que ocupaba el padre. Pasaron rápidamente a territorio neutral, Suiza, para luego vivir un tiempo en Barcelona hasta poder regresar a Argentina, en donde se radicaron en Banfield, Buenos Aires.¹ Por otro lado, en 1916 los incidentes en Irlanda escalaron hasta el Alzamiento de Pascua. Esto llevó a la familia Beckett a elegir Portora Royal School, lejos del tumultuoso centro del conflicto. El país se dividió cuando Beckett cursaba el segundo año en esa escuela, lo cual significó un despertar político para el joven Beckett que debía pasar por la frontera en donde estaban las tropas británicas para volver a la capital de una nueva nación independiente (Knowlson, 1996).

Además de la lengua y los desplazamientos, otro elemento que señala Steiner en su libro *Extraterritorial* (2002) es el ajedrez. Este juego está presente tanto en los textos dramáticos como en la narrativa de Beckett (aparece ya en su primera novela, *Murphy*). Asimismo, su diseño le da a Cortázar la *mise en scène* para su obra *Nada a Pehuajó*. Para Steiner: "[...] el acto de mover treinta y dos piezas en un espacio de 8 x 8 casillas

1. Allí vivió Cortázar hasta 1928 con su madre, abuela y hermana, ya que el padre les abandonaría al regresar a Argentina.

es un fin en sí mismo [...]” (Steiner: 2002, p.64). De la misma manera, se puede pensar en la representación sobre el escenario como un mundo en sí mismo, “[...] cuando la realidad se reduce a sesenta y cuatro casillas [...]” (Ibíd.). Iremos entonces desde una obra cuyo escenario representa esas casillas del tablero de ajedrez (*Nada a Pehuajó*) hasta una en la que la realidad se reduce a un solo rectángulo (*What Where*).

Es necesario entonces contextualizar las obras que trataremos en el marco posterior a la Segunda Guerra Mundial. Recordemos que Beckett había sido parte de la Resistencia en Francia, teniendo que esconderse en Roussillon luego de haberse salvado de la Gestapo. Incluso habiendo tenido la oportunidad de quedarse en Irlanda, que era neutral, prefirió volver y permanecer en París bajo la ocupación nazi. Por su parte, Cortázar se autoexilió basándose en una visión del mundo en cuanto a libertades individuales que no creía posible en la Argentina del decenio peronista.

Siguiendo un orden cronológico, llegamos al contexto internacional del ascenso de los gobiernos de facto (Latinoamérica, Europa del Este) o bien democráticos, pero de derecha (Reino Unido). Nos enfocamos en autores que tienen en común una preocupación por toda restricción a la libertad de expresión, ya sea en gobiernos de izquierda o de derecha. Se oponían también a cualquier forma de censura, algo que sufrieron en carne propia. Beckett tuvo problemas para publicar debido al lenguaje obsceno que utilizaba (Knowlson: 1996, pp.156, 353-4), mientras que Cortázar prefirió no publicar *Alguien que anda por ahí* (1977) si no incluía todos los cuentos o una nota que explicara la situación por la cual el contenido había sido recortado.²

Si bien la producción teatral de Cortázar es acotada, uno de sus primeros textos publicados es el poema dramático *Los reyes* (escrito en 1947 pero publicado dos años después),³ una reescritura del mito griego. Según lo describió el mismo autor al terminar la obra: “Es el mito de Teseo y el Minotauro, pero visto desde un ángulo esencialmente distinto. Incluso con referencias actuales, a la condición humana de nuestros días” (Cortázar: 2012a, 269). Standish (2000) señala que entre esa primera obra y las últimas existe “un gran hiato formal pero no temático”, ya que reina una atmósfera opresiva. Cortázar escribe *Nada a Pehuajó* en los años cincuenta, en un viaje en barco. Pasarían más de veinte años hasta la creación del radioteatro *Adiós, Robinson* (1977), que es la pieza más “abiertoamente político-social” (Standish: 2000, p.439). Basado en *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719),⁴ este guión radiofónico subvierte el orden opresor-oprimido. Cortázar toma al personaje subalterno, Viernes, y le da voz mientras el colonizador Robinson se encuentra con numerosas restricciones al visitar lo que considera su isla. Entonces, esa atmósfera opresiva que estas obras tienen en común surge de los espacios restringidos: un laberinto, un restaurante imaginado desde una embarcación, una habitación de hotel “lo más aislada posible” (Cortázar: 2014, p.171).

Las obras de Cortázar están escritas en un espacio político-ideológico determinado. *Nada a Pehuajó* es la más representativa de su exilio en cuanto al contexto de producción. Aunque no haya sido una influencia directa, Cortázar había leído a Sartre y visto sus obras de teatro. No hay registro de que haya leído a Beckett, pero sí había visto *En attendant Godot*, la cual le pareció “estupenda”, el año anterior a comenzar a escribir

2. En el marco de la última dictadura que marca la historia argentina, las autoridades querían eliminar dos relatos que eran considerados ofensivos: “Apocalipsis de Solentiname” fue escrito en el contexto de la dictadura de Somoza en Nicaragua, mientras que “Segunda vez” hace alusión a las personas desaparecidas en Argentina.

3. El resto de las piezas teatrales escritas por Cortázar fueron publicadas póstumamente. De ellas hay dos que fueron escritas en la misma época que *Los reyes*: *Pieza en tres escenas* (1948) y *Tiempo de barrilete* (escrita a bordo del MS *Anna C*, 1950).

4. Cortázar tradujo esta protonovela en los años cuarenta. Los derechos de su traducción pertenecían a la librería y editorial Viau que luego los vendió a Editorial Corregidor. Se publicó en una edición de lujo bajo el título *Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York, escritas por él mismo*. Buenos Aires: Viau, 1945.

Nada a Pehuajó (Cortázar: 2012, p.428). Standish resalta el hecho de que esta obra “sigue la tradición absurdista” (Standish: 2000: p.439).

Como las piezas de Beckett, esta obra está marcada por la indeterminación en un ambiente opresivo y confuso que lleva a la paranoia. El contexto parece ser un lugar común, un restaurante, pero es uno del que les comensales no pueden salir. Se repite un motivo que aparece también en la narrativa cortazariana⁵ y que tiene que ver con la “imposibilidad de saber quién es exactamente el enemigo” (Standish: 1997, p.470). En los espacios cerrados en los que transcurren las obras, nos encontramos con diversas manifestaciones de la opresión y no siempre podemos identificar cuál es la amenaza.

En esta pieza, la acción política es lograda a través de lo lúdico (Gaudez, 2016). Las fuerzas opresivas están presentes, pero no son explícitas. Lo que percibimos es una atmósfera opresiva mientras los personajes no siempre son conscientes de que no pueden salir del recinto en el que se encuentran, sino que les atraviesa una sensación de encierro. En otras palabras, hay algo/alguien que les restringe, pero no está visible. Asimismo, hay personajes como Franco que atraviesan pliegues espacio-temporales, sin saber bien en qué plano se encuentran. Aún sin estarlo, siente que está físicamente restringido: “Por eso ya no puedo hablar, ni gritar... yo soy esa noticia, ese hombre con las manos atadas a la espalda” (Cortázar: 2014, p.148). Esto genera aún más incertidumbre.

A lo largo de la historia – y particularmente la historia del siglo XX – les opresores han restringido el espacio de los oprimidos, ya sea a través del lugar de trabajo/explotación o incluso con la implementación de *ghettos* y el desplazamiento territorial. Estos recintos se ven reflejados en estas obras como sistemas cerrados, espacios delimitados de los cuales los intérpretes no pueden salir. En *Nada a Pehuajó* (1954-5) ese espacio restringido es un restaurante; en el radioteatro *Adiós, Robinson* se trata de una sociedad aislada; *Catastrophe* transcurre en una sala de teatro mientras que establece un diálogo con *Mistake* (Havel, 1984) que ocurre en una prisión; finalmente, *What Where* nos muestra solo un rectángulo indefinido. Aquel o aquello que oprime es visible en algunas de las piezas, mientras que en otras existe una sensación de opresión y encierro, pero no está claro exactamente quién o qué es el enemigo que impide el libre movimiento y el accionar de cada personaje. Aunque es tácito, es importante tener en cuenta el contexto de producción para poder revelar los elementos represivos a los que aluden estas piezas.

Uno de los aspectos en común entre Beckett y Cortázar es una especie de extrañamiento cultural. En el caso de Cortázar, las cartas de sus años en Argentina muestran un sentimiento de no pertenencia. Primero, en los pueblos bonaerenses donde ejerció como docente (Bolívar y Chivilcoy), luego en Mendoza y en Buenos Aires con el ascenso del peronismo.⁶ *Nada a Pehuajó* es la obra que mejor refleja el proceso de exilio de Cortázar, ya que es difícil ubicar su composición en un momento específico.

Una vez ya instalado en París, Cortázar aprovechaba cada ocasión que podía para volver a Buenos Aires un tiempo. Esto sucedió hasta que la dictadura convirtió su exilio autoimpuesto en un exilio político. Hacia fines de 1954, menciona en una carta

5. En este trabajo, utilizaremos el lenguaje inclusivo para referirnos a grupos de personas o generalizaciones, respetando en todos los otros casos el género de cada personaje tal como está explícito en las obras. En el caso particular de *Nada a Pehuajó*, nos referimos puntualmente a *les comensales* debido a que el aspecto sexo-genérico de la Mujer de Verde es ambiguo, como se deja entrever en una nota al pie que el autor agregó al texto de la obra (Cortázar, 2014: p.116).

6. Por ejemplo, en cuentos como “Casa tomada” y “Segunda vez”.

7. La polémica en torno al peronismo parte de la llamada hipótesis Sebreli-Rozenmacher (básicamente, el peronismo como invasor), pero existen otras lecturas de esa matriz narrativa básica del espacio cerrado invadido por fuerzas extrañas. Según Gamarro (2010), las fuerzas invasoras no son necesariamente exteriores.

a Eduardo Jonquières⁸ que está trabajando en una obra de teatro (Cortázar: 2012a, p.563). Ya en Buenos Aires, el proyecto ha tomado forma: “Terminé un acto, que se llama *Nada a Pehuajó*. Reconocerás que el título no es como para entusiasmar a ningún director teatral. Yo me divertí mucho escribiendo la pieza, que es una mezcla de pesadilla y partida de ajedrez [...]” (Cortázar: 2012b, p.19). Al igual que otros de sus textos, esa obra escrita entre ambos lugares quedó archivada hasta 1983 cuando le cuenta a su madre que “[...] hace más de treinta años, en un viaje en barco, escribí una pieza de teatro que quedó en un cajón olvidada, pues el teatro me resulta difícil y eso siempre me pareció un ensayo” (Cortázar: 2012c, p.598). Finalmente, la obra sería presentada en Graz bajo la dirección de Augusto Boal. Para esto, hubo que cambiar el título por “Nada a Calingasta” ante la dificultad que ocasionaba la pronunciación de Pehuajó (Boal, 2014).

De cualquier manera, resulta interesante que el mismo autor considerara a esta obra un ensayo. En cierta forma, la situación refleja los pensamientos de Cortázar con relación al capitalismo, a la democracia como forma de gobierno y a los regímenes totalitarios. Como vemos en esta carta a Mercedes Arias, las reflexiones del autor se condicen con algunas voces en la obra:

[...] la democracia [...] no pasa de un ideal jamás realizado. Los pueblos no tienen un nivel espiritual como para regirse. [...] Marx tenía razón, y el capital hace bailar los títeres. El dictador fascista o nazi es el hombre que sustituye un *valor* por *otro*; quita la riqueza como signo de poder, y la sustituye por la *ambición* [...].
(Cortázar: 2012a, p.91)

En *Nada a Pehuajó*, el Sr. López, se refiere de alguna manera al salvaje capitalismo: “Nos devoran, querido, nos devoran. Nosotros venimos a comer aquí un conejo, pero en otro lado, en alguna otra mesa, nos están comiendo a nosotros. ¡Como conejos!” (Cortázar: 2014, p.103). Esto podría interpretarse como una crítica al sistema.

En cuanto al contexto al momento de redescubrir el manuscrito, en una carta el autor se refiere a Raúl Alfonsín como “el más responsable de los políticos en juego” y expresa su temor de que vuelva “la inefable Isabelita”⁹ (Cortázar: 2012c, p. 599). Aunque en el imaginario colectivo Cortázar tomó una actitud abiertamente política luego de su primer viaje a la Cuba socialista, este tipo de comentarios coyunturales estuvieron presentes desde un principio.

Volviendo al texto, *Nada a Pehuajó* es una pieza en un acto que tiene algunos aspectos en común con el teatro de Beckett y otras cuestiones que la alejan del mismo. Como ya mencionamos, la escena transcurre en un restaurante en el cual “La disposición de las mesas y los colores deberá sugerir, sin énfasis, un tablero de ajedrez” (Cortázar: 2014, p. 101). Esta puesta en escena favorecerá los movimientos mecánicos a lo largo de la obra en la cual veremos distintas piezas que solo algunos personajes pueden mover. Así pues, encontraremos una similitud con el teatro de Beckett, en el cual quienes están en escena suelen moverse poco pero mecánicamente. Sin embargo, el uso del espacio es diferente en Beckett y Cortázar. En *Nada a Pehuajó*, todo el espacio del escenario es ocupado por las mesas y un mostrador con “un aire oficinesco” (Ibíd.). A pesar de que las instrucciones son menos precisas que en Beckett, a lo largo de la obra veremos que se requieren muchos elementos y da la sensación de que todo el espacio del escenario está ocupado constantemente, es decir, no hay espacios vacíos. Cada acción

8. Pintor y poeta argentino (1918-2000).

9. Cortázar escribe esta carta el 1 de agosto de 1983, casi tres meses antes de las primeras elecciones democráticas luego de siete años de la dictadura que derrocó a Isabel Martínez de Perón.

transcurre en un casillero determinado dentro del tablero-escenario, pero absolutamente todo parece estar calculado por alguien que maneja las estrategias de los ajedrecistas. Esto pone en juego su voluntad en contraposición con una cierta coerción.

De hecho, la composición de la jerarquía en el juego de ajedrez puede servir de base para las relaciones de poder que se dan. En primer lugar, el rey representa al poder que todas las otras clases se ven obligadas a defender, pero esa pieza no se mueve. La reina o dama tiene libertad de movimiento en tanto cumpla su rol de defender a su rey. A ella le siguen tres piezas que poseen un valor táctico similar: la torre, el alfil y el caballo. Por último, se encuentran los peones, estratégicamente ubicados en la primera línea de defensa.

Uno de los enigmas de *Nada a Pehuajó* es un personaje que no habla y parecería no tener demasiada importancia dado que los mozos no se acercan a su mesa en ningún momento. Es el Hombre de Blanco quien “periódicamente mueve los cubiertos, el saleiro etc. por los cuadritos del mantel, como si jugara al ajedrez, pero también como si de alguna forma rigiera el desarrollo de la acción” (Standish: 2000, p.441). Una posible interpretación de este personaje es la de una “personalización del sistema político que todo lo quiere regir, privándole al individuo de su libertad personal” (Standish: 1997: p.470). Desde su mesa alejada de la acción, el Hombre de Blanco es testigo de todo lo que sucede y “mueve las piezas por una tabla de ajedrez mientras los actores realizan actividades absurdas” (Ibíd.). En efecto, se trata de actividades absurdas por ser repetitivas, pero también involuntarias.

Es como si el Hombre de Blanco estuviera por fuera de la acción de la obra, como el oyente en *Not I* (Beckett, 1973). En las didascalias leemos: “*El Hombre de Blanco corre un cubierto, dando como siempre la impresión de hacer una jugada. Entra el Defensor [...] toma la silla y la acerca con un movimiento en diagonal, dando la impresión de que contesta al movimiento*” (Cortázar: 2014, p.108). Este accionar deja la sensación de que es él quien manipula absolutamente todo, desde cada personaje hasta el paso del tiempo y los cambios de lugar.

Hay incluso una relación estrecha entre las restricciones que experimentan los personajes y la idea de Justicia. No solo observamos la partida entre el Defensor y el Hombre de Blanco, sino que también el Juez almuerza allí todos los días, a excepción de aquellas ocasiones en las que recibe una sentencia de muerte. Casualmente, uno de los conflictos en la obra es cuando el Juez se entera de que han ejecutado a un prisionero, Carlos Fleta, por lo cual él no debería estar almorzando allí.

Si pensamos la ocupación de los espacios en términos jerárquicos, el Hombre de Blanco está por sobre el Maitre, quien se encuentra “*cerca de la boca de la escena, dominando el conjunto de las mesas*” (Cortázar: 2014, p.101). Luego, siguen los mozos que, en cierto modo, manipulan a la clientela. En esta organización jerárquica de la opresión, siempre hay alguien que está por debajo del resto, en una posición subalterna. Los comensales no eligen la mesa en la que se van a sentar, sino que se les lleva hasta allí: “*Entra la Turista Americana [...]. El Mozo I se apresura a instalarla en una mesa del fondo y a la derecha*” (Ibíd., p.103). Si bien son los mozos quienes actúan como intermediarios, quien realmente mueve las piezas y determina quién se mueve hacia dónde, pasa desapercibido. Al concurrir al lugar, cada personaje parece tener un objetivo al entrar, pero luego no sabe bien por qué está ahí nuevamente, como expresa la Mujer de Verde al darse cuenta de que se equivocó de restaurante una vez más: “*Ahora los reconozco a todos, claro... A todos. ¿Cómo puedo ser tan ciega y meterme siempre donde no me gusta estar? [...] Otra vez, y otra vez, y otra vez...*” (Ibíd, p.119). Con estas palabras, también reflexiona sobre lo absurdo de la situación y la iteración. Otro personaje femenino que expresa una preocupación similar es la Señora (sin nombre) que

está en la mesa con el Arquitecto, quien nota que parecería haber un cierto “gusto por el encierro” (Ibíd, p.116), como si naturalizaran las restricciones en el espacio y el movimiento.

Vemos entonces que las coerciones son tanto directas como indirectas. El Hombre de Blanco no coacciona físicamente, sino que delega esto en los mozos, quienes también sufren la opresión física. Aunque no haya una explicación (al menos, no explícita), los mozos se desmayan “a cada rato” (Ibíd., p.115). Esto podría deberse al encierro y la explotación laboral. Otra interpretación posible sería la del Hombre de Blanco como un ser superior que decide cuándo y cada cuánto tiempo se desmaya cada mozo. En palabras de Camus, “Dios no es sino una de las alienaciones del yo” (Camus: 2014, p.84). Entonces, esta figura podría representar a la clase dominante, o incluso –en términos más abstractos– a la ideología dominante.

Si tomamos en cuenta el análisis que Martin Esslin hizo de las primeras obras de Beckett, podemos encontrar una similitud en cuanto a la actitud de quienes se encuentran en el escenario: “The same futile preoccupation with objectives and illusory goals. All movement is disorder” (Esslin: 1974, p.74). Precisamente el origen del título *Nada a Pehuajó* surge de una absurda situación que emerge luego de uno de los movimientos de ajedrez. El Cliente se acerca tímidamente al mostrador porque necesita trasladar varios objetos a Pehuajó. Esto desata una conversación con el Empleado que va desarticulando el sentido del diálogo hasta que el Cliente queda gritando “¡Nada a Pehuajó!” (Cortázar: 2014, pp.138).

En cuanto al espacio y la sensación de encierro, la locación del restaurante es significativa por varios motivos. El lugar es aparentemente un establecimiento de clase media, en donde las clases trabajadoras están invisibilizadas. Quienes tienen un lugar en esas mesas parecen estar bajo cierto condicionamiento, aunque no se sabe exactamente qué. No solo los mozos eligen por los comensales, sino que también les ordenan qué, cómo y en cuánto tiempo comer. El espacio elegido es parte de la identidad cultural porteña en general y de Cortázar en particular, y el destino – Pehuajó – parece ser una referencia a los pueblos de provincia en donde se desempeñó como docente y a los que nunca se acostumbró.

Aunque no nos remitiera a los lectores/espectadores a ningún lugar en particular, los cafés tienen ciertos patrones que favorecen la atmósfera que Cortázar parece querer crear: la disposición de las mesas, la iluminación y la mezcla de ruidos, voces y pasos contribuyen a la confusión general. En esta obra, Cortázar logra una correlación social entre lo que sucede con sus personajes y el Estado hegemónico, representado por el Hombre de Blanco: las personas dentro del restaurante creen que están actuando por su propia voluntad, pero en realidad existe una pasividad. Siguiendo a Gramsci, esto genera una “necesidad de despotismo más o menos larvado de la burocracia” (Gramsci: 2013, p.297). Gradualmente, nos vamos dando cuenta de que la conducta que podemos observar en cada personaje, incluyendo a los mozos, es una “disciplina externa y mecánica” (Ibíd.).

A diferencia de Cortázar, Beckett es mucho más concreto en las indicaciones escénicas. Si bien en ambos casos proveen instrucciones sobre los movimientos mecánicos de sus personajes, Beckett es más específico en el sentido teatral, ya que Cortázar no tenía experiencia e incluía más información de la que las personas especialistas creían necesarias. Mientras que en la puesta en escena de *Nada a Pehuajó* encontramos una gran cantidad de elementos, Beckett se limita a un “bare stage” (Beckett: 1984, p.295).

Catastrophe, la pieza que Beckett escribe en solidaridad con el dramaturgo checo Václav Havel, transcurre durante un ensayo en el que están dando los últimos retoques

a la escena final de una obra. En este caso, la puesta en escena tiene la particularidad de jugar con la metateatralidad. El contexto es un ensayo en una sala de teatro, en la cual el Protagonista está sobre un pedestal, aparentemente imposibilitado de moverse en su condición de actor cumpliendo el rol requerido por el Director. A su vez, este se encuentra sentado en un sillón vestido con un abrigo y un sombrero de piel que hacen juego.

Mientras permanece inerte, el Protagonista es manipulado por la Asistente del Director, quien sigue sus órdenes al pie de la letra. Además de ellos, está el iluminador –Luke– quien también recibe órdenes del Director a través de la Asistente. Este personaje no aparece en escena, sino que solo escuchamos su voz.

Si partimos de la base de que la obra está dedicada a Václav Havel, es posible analizar la autoridad del Director y la figura del Protagonista desde ese ángulo. Recordemos que Havel había sido condenado por “acciones subversivas contra el estado socialista de Checoslovaquia” (Kriseová: 1993, p.175) y que no se le permitía escribir. Podemos entonces establecer una relación entre el universo cerrado del teatro beckettiano y la prisión, e incluso, la situación de las personas privadas de la libertad por motivos políticos. De hecho, una de las observaciones que se han hecho (Fernández, 2017) tiene que ver con la similitud entre la situación en la que se encuentra el Protagonista “in old grey pyjamas, head bowed” (Beckett: 1984, p.297) y la de alguien a quien detuvieron por la noche, cuando estaba durmiendo. El vestuario entonces también nos remite a los mecanismos comunes de las dictaduras. Ya en la crítica de 1983, Mel Gussow había observado la relación entre el atuendo del Director y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: “A director, dressed like a commissar, is preparing for a staged public event, the unveiling and exhibition of a martyr [...]” (Gussow, 1983).

Dicho contexto de encierro nos lleva a pensar en la experiencia de San Quentin, una prisión de máxima seguridad de los Estados Unidos en la cual el taller de teatro –*The San Quentin Drama Workshop*– comenzó poniendo en escena obras de Beckett. Rick Cluchey, un recluso que luego fue asistente de dirección de Beckett, lo ha explicado trazando un paralelismo: “[...] his plays are all closed systems, then so too, are prisons” (Knowlson: 2011, p.206). No es casual entonces que la respuesta de Havel sea una obra situada en ese contexto de reclusión, ya que las personas privadas de su libertad son quienes pueden realmente entender la absoluta imposibilidad de dejar un lugar, el espacio restringido. En menor medida, podemos tener en cuenta el contexto actual de recepción: a raíz de la pandemia COVID-19, la sociedad ha experimentado esa sensación que combina aislamiento, miedo y desconocimiento del enemigo.

Mistake (Havel, 1984) es también una pieza en un acto en un sistema absolutamente cerrado y masculino. En esa prisión, entra un nuevo recluso que es llevado a un pabellón manejado por una especie de cabecilla, King. Teniendo en cuenta estas diferencias en cuanto al espacio en el que se sitúan las obras, podemos decir que Havel es más explícito que Beckett, aunque se refieran a la misma idea de encierro. Como obra de arte, *Catastrophe* es la que “menos manifiesta su intención” por lo cual “más fuerte es su efecto político y social” (Hauser: 1977, p.86).

Al igual que los prisioneros en *Mistake*, el Protagonista, la Asistente y Luke no pueden salir de esa sala de teatro. Aparentemente, solo el Director podría irse, aunque esto tampoco está explícito. Solo sabemos que tiene la intención de partir para asistir a un encuentro político: “Step on it, I have a caucus” (Beckett: 1984, p.296) y por eso se encuentra apurado por ver el resultado final de las manipulaciones sobre el Protagonista.

Entre ellas, llama la atención la obsesión con la blancura. A medida que la Asistente va descubriendo distintas partes del cuerpo del Protagonista, el Director le hace anotar que

hay que blanquearlas al punto en que termina anotando: “Whiten all flesh” (Ibíd., p.298). Entonces, el color gris con el cual el Protagonista es descrito al principio del diálogo se contraponen con esta especie de blanqueamiento. Esta oposición nos remite de alguna manera a la supremacía blanca, una forma más de ejercer poder sobre las personas subalternas. Así como en *Nada a Pehuajó* el Hombre de Blanco funciona como una presencia dominante, la manera en que en *Catastrophe* se va blanqueando el cuerpo del Protagonista por partes refuerza la idea de reificación y dominación.

En cuanto a las relaciones de poder, tanto *Catastrophe* como *Mistake* muestran una jerarquía más lineal que las obras de Cortázar. La pieza dedicada a Havel parte de la figura del Director/Dictador que solo se comunica con su Asistente; es ella quien da las órdenes directas a Luke y manipula físicamente al Protagonista que se encuentra inerte. Por su parte, la respuesta de Havel muestra a King, sus seguidores que son otros reclusos y, finalmente, Xiboy en una posición de absoluta alteridad. Acerca de esto, podría pensarse en una similitud con *Nada a Pehuajó* en tanto la jerarquía formada en la tríada Hombre de Blanco, Maître y Mozos. Sin embargo, en este caso es más complejo al ver la totalidad de comensales, la relación cliente-empleado y la figura de Carlos Fleta, el convicto ejecutado que no vemos.

Por último, el contexto de *What Where*¹⁰ (1983) es considerablemente más indeterminado. Nos encontramos frente a un rectángulo y cuatro actores que deben ser similares en apariencia. Al igual que en *Catastrophe*, el color que domina es el gris: “Same long grey gown. Same long grey hair” (Beckett: 1984, p.306), lo cual resalta una indeterminación en cuanto a caracterización y contexto. Como el Hombre de Blanco en *Nada a Pehuajó*, alejado del rectángulo encontramos un megáfono que será la voz de Bam. Solo sabemos que transcurre el tiempo por esta voz que comienza a relatar en primavera y culmina en invierno (Ibíd., p.307, 314). Además de Bam, alrededor del rectángulo se encuentran Bem, Bim y Bom, quienes darán un paso al frente para responder preguntas cuando la iluminación lo indique. Esta mecanización, tanto en movimientos como lenguaje, va a reforzar la idea de represión y paranoia. Incluso, nos muestra más claramente la “insistente mecanización del espacio físico” (Brncic: 2018, p.228). Las pausas también hacen al ritmo y la atmósfera que se genera:

[Bom enters at N, halts at 1 head bowed.
Pause.
Bim enters at E, halts at 2 head haught.
Pause.
Bim exits at E followed by Bom.
Pause.]
(Beckett: 1984, p.308)

Estos movimientos coreográficos y mecánicos continúan hasta que Bam comienza a interrogar a Bom. El espacio escénico parece ser un tablero de ajedrez, no porque esté deliberadamente marcado como en *Nada a Pehuajó*, sino por la forma en que cada personaje se mueve como si alguien más decidiera en su nombre y sin la posibilidad de cambiar el rumbo. En esta obra, no hay ningún indicio que nos permita ubicar la acción en un espacio o momento determinado. Podríamos interpretar que ese rectángulo es algún espacio de tortura, pero no hay elemento alguno que nos provea un contexto. Algo similar sucede con la obra pensada para televisión *Quad* (1981), en la que también hay cuatro personajes que se mueven coreográficamente, pero en un cuadrado. Asimismo, *What Where* se ha plasmado en la televisión y es en el documental que acompaña esa adaptación que el director, Walter Asmus, cuenta que Beckett se había referido a la

10. Al igual que *Catastrophe*, *Quoi Oú* fue originalmente escrita en francés y luego traducida al inglés por el autor.

situación en Turquía en 1983 para darle una idea de lo que la pieza debía representar. En esta versión, los movimientos en el espacio del rectángulo son reemplazados por técnicas de iluminación (*fade in/out*).

Tanto *Catastrophe* como *What Where* son ejemplo del (des)uso del escenario que hacía Beckett. Así como el lenguaje es reducido al mínimo, también lo es el espacio. A diferencia de esto, en las piezas de Havel y Cortázar encontramos más elementos en escena. Sin embargo, en todas es posible ver que la libertad de los personajes es coartada, restringida a un espacio determinado del que no pueden salir. Estas restricciones están reforzadas por las relaciones jerárquicas opresivas que eventualmente llevan a la deshumanización y descomposición.

Los límites impuestos en estas piezas, y en otros textos de Beckett, se han resignificado a partir de la pandemia que comenzó en el año 2020. El contexto de recepción actual permite otro acercamiento que nos hace entender las situaciones de otra manera, más cercana al propio sufrimiento. Ya no vemos a esas personas subalternas como personajes un tanto lejanos, sino que es posible establecer una identificación, comprender la opresión que experimentan.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- » Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (2003). *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
- » Asmus, W. (Dir.) *What Where*. Film and Documentary [Online] Disponible en <https://vimeo.com/152509694> [07/05/2021]
- » Beckett, S. (1984) *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press.
- » Boal, A. (2014) “Psicoanálisis de la cotorrita”. [Entrada de blog] Disponible en <http://augustoboal.com.br/2014/05/24/psicoanalisis-de-la-cotorrita/> [13/01/2020]
- » Brncic, C. “Elipsis y aposiopesis: la reflexividad del silencio en el drama de Samuel Beckett”, en (2018) *Revista de Humanidades*, 37, 221-242. Disponible en https://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/8050/Brncic_Elipsis_y_aposiopesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y [15/03/2019]
- » Camus, A. (2014) *El hombre rebelde*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- » Cortázar, J. (2014) *Adiós, Robinson y otras piezas breves*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Cortázar, J. (2012a) *Cartas 1937-1954*. Eds. Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Cortázar, J. (2012b) *Cartas 1955-1964*. Eds. Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Cortázar, J. (2012c) *Cartas 1977-1984*. Eds. Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Fernández, J. “A Politically Committed Kind of Silence. Ireland in Samuel Beckett’s *Catastrophe*”, en (2017) *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 7, 165-184. Disponible en <http://dx.doi.org/10.13128/SI|IS-2239-3978-20755> [17/10/2018]
- » Gaudéz, F. (2016). *Por una socio-antropología del texto literario. Abordaje sociológico del Texto-actor en Cortázar*. Córdoba: Editorial de la UNC.
- » Gramsci, A. (2013) *Antología*. Trad. Manuel Sacristán. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- » Gussow, M. (1983) “Theater: Three Short Plays by Samuel Beckett”. [Online] Disponible en <https://www.nytimes.com/1983/06/16/theater/theater-three-short-plays-by-samuel-beckett.html> [01/02/2021]
- » Hauser, A. (1997) “Propaganda, ideología y arte”. En: AA.VV. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Havel, V. (1984) *Mistake*. [Online] Disponible en <https://www.indexonensorship.org/2011/12/vaclav-havel-archive-mistake/> [17/06/2015]
- » Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- » Knowlson, J.; Knowlson, E. (2011). *Beckett Remembering / Remembering Beckett*. New York: Arcade.
- » Kriseová, E. (1993) *Vaclav Havel – The Authorized Biography*. Trad. Caleb Crain. New York: St. Martin’s Press.

- » Standish, P. “Los compromisos de Julio Cortázar”, en (1997). *Hispania* [Online], 80, N° 3, 465-471. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/345822> [03/05/2018]
- » Standish, P. “El teatro de Julio Cortázar”, en (2000). *Hispania* [Online], 83, N° 3, 437-444. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/346008> [03/05/2018]
- » Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Trad. Edgardo Russo. Madrid: Ediciones Siruela.