

# Samuel Beckett: hacia una crítica menor



S. E. Gontarski

## “No hay clave”

La (ahora) famosa reunión entre Samuel Beckett y el actor Ralph Richardson es un intercambio particularmente elocuente, frecuentemente citado, pero raramente elucidado. El hecho se relató en la carta del dieciocho de octubre de 1954 de Beckett a su editor estadounidense, Barney Rosset, quien en breve se transformaría también en el productor teatral estadounidense de Beckett:

... tuve una entrevista altamente insatisfactoria con Sir Ralph Richardson, quien quería, como condición para condescender a representar el papel de Vladimir, la información secreta de Pozzo, su dirección y *curriculum vitae*. Demasiado cansado para complacerlo, le dije que todo lo que sabía de Pozzo estaba en el texto, que si hubiese sabido más, lo habría puesto en el texto y que esto era cierto también acerca de los otros personajes (*Letters*, 2011, 507).

El hecho de que Beckett refiriera el diálogo a Rosset puede haber constituido una suerte de advertencia preventiva, ya que la publicación estadounidense de *Godot* recién había aparecido (dos años antes de la edición británica) y su estreno teatral en Estados Unidos era inminente, si bien estaba retrasado. La obra finalmente se estrenaría en forma de prueba en Miami Beach, Florida, el tres de enero de 1956 y el resultado fue desafortunado. Unos días antes, el catorce de octubre, Beckett había anticipado, en forma casi idéntica, el pedido de Richardson a su amiga de la infancia Mary Manning Howe, diciéndole que Richardson “quería la información secreta de Pozzo, su dirección, antecedentes familiares y *curriculum vitae*”. Le repitió el incidente a Howe el mismo día que le escribió a Rosset, esta vez incluso con un reto más fuerte: “Hizo muchas preguntas estúpidas que yo estaba demasiado cansado para responder. No hay respuestas a tales preguntas, pero si hubiese estado menos cansado podría haber encontrado algunas [...]. No es el hombre para la obra, y tampoco creo que el West End sea el lugar para ella” (508, n. 1).

Las preguntas de Richardson parecen bastante razonables: consisten en la búsqueda por parte de un actor de algún conocimiento básico de una muy nueva obra. Pero Richardson aparentemente fracasó en captar lo novedoso de esta. Para muchos actores (y miembros del público también, podríamos agregar) dichos conocimientos yacen en la correspondencia entre el mundo dramático, el mundo del escenario, el mundo representado y un mundo que conocemos, el mundo familiar o real afuera del escenario. Sin embargo, lo que Richardson fracasó en comprender fue el grado de diferencia que

*Waiting for Godot* representaba, cuán “extraña” era la obra. En el arte de Beckett, las referencias a lo exterior del texto, lo que él llamaba la “relación” en sus comentarios estéticos a Georges Duthuit en 1949, eso no es un problema. No es que el arte de Beckett sea irreconocible, sino que la conexión con un mundo que reconocemos como nuestro es, en el mejor de los casos, tenue, si no accidental; de hecho, sus diferencias son más relevantes.

El destacado crítico Brooks Atkinson expresó suposiciones similares acerca de la naturaleza del arte el veinte de abril de 1956, en su muy favorable crítica de *Waiting for Godot* en el *New York Times*, que resultó contraria, digamos, a la de Walter Kerr. Sugirió una correspondencia fuerte entre el teatro (o el arte) y el mundo con el que estamos familiarizados, el mundo del sentido común y lo cotidiano que frecuentemente llamamos real. Llama a *Godot* “la caricatura mordaz de la historia de la humanidad hecha por el señor Beckett” y, más adelante, se refiere a ella como “una alegoría escrita en un tono moderno desalmado: el espectador frecuente de teatro naturalmente hurga a lo largo de la representación en busca de un significado”, es decir, de una conexión con lo familiar o real. Atkinson y su construcción retórica (“el espectador frecuente de teatro”) parecen, por lo tanto, compartir las suposiciones de Richardson acerca del arte (en este caso, el teatro) y la vida, suposiciones que Beckett mismo no sólo no compartía, sino que resistía. A pesar de esto, cerca del final de su crítica, casi al pasar, Atkinson se anticipa con su visión: “*Waiting for Godot* es todo sentimiento. Quizás esa es la razón por la cual es desconcertante y convincente al mismo tiempo”. Supuestamente, Beckett le ofrecería a Gabriel D’Aubarède un análisis así en 1961, mientras los dos discutían la filosofía “moderna”:

“¿Los filósofos contemporáneos tuvieron alguna influencia en su pensamiento?”

“Nunca leo filósofos”.

“¿Por qué no?”

“Nunca entiendo nada de lo que escriben”.

“De todas formas, la gente se ha preguntado si el problema del ser de los existencialistas puede ofrecer una clave para las obras que usted escribe”.

“No hay clave o problema. No hubiera tenido ningún motivo para escribir mis novelas si hubiese podido expresar su tema en términos filosóficos”.

“¿Cuál fue su motivo entonces?”

“No tengo la más remota idea. No soy un intelectual. Todo lo que soy es sentimiento. Molloy y los otros llegaron a mí el día en que me percaté de mi propia insensatez. Sólo entonces empecé a escribir las cosas que siento” (D’Aubarède citado en Graver y Federman 219)

Después del fracaso de *Godot* en Miami y la subsiguiente cancelación de otros preestrenos en el interior del país, el estreno de Nueva York finalmente ocurrió en el Teatro John Golden el diecinueve de abril de 1956, con el productor Michael Meyerberg que solicitaba en el *New York Times* el apoyo de setenta mil “intelectuales” para la obra, la que finalmente estuvo en cartel por sólo diez semanas. Sin embargo, esta fue grabada por Columbia Records en alta fidelidad (02L-238) y por lo tanto tenemos un buen registro auditivo de esa producción neoyorquina. Beckett estuvo satisfecho con la grabación, “especialmente en cuanto a registro”, a pesar del empleo de música en ella, al que Beckett calificó de “apenas molesto”. Las notas de tapa del disco fue escrito por el autor

estadounidense William Saroyan, quien parece haber leído la obra (y quizás escuchado la grabación), pero no había visto la representación de Nueva York. A pesar de que su “Introducción” es casi un elogio puro, él sí habla del rol del artista: “la recreación de lo ‘real’ hecha por un hombre (no Dios) por medio del dibujo, la pintura, la escultura o la escritura” y sí concluye que “es una obra importante porque revela qué más puede hacerse en el teatro, en el escenario...”. Es decir, en medio de su discurso poco claro e inconexo, y a pesar de su sugerencia acerca de que ahora “los dramaturgos más inteligentes y habilidosos” tienen un nuevo mundo abierto ante ellos, Saroyan también es curiosamente perspicaz. Para él, *Godot* no es una obra para los setenta mil “intelectuales” a quienes Meyerberg estaba recurriendo para sostenerla, sino que es una obra de elegante simplicidad. En 1961, en una entrevista que Tom Driver le hace a Beckett, este también rechaza el tipo de intelectualismo que Meyerberg le estaba adjudicando a la obra, al rechazar cualquier sistema filosófico o verdad trascendental en su obra, invocando al final, a los filósofos que él negaba leer:

¿Qué es más verdadero que cualquier otra cosa? Nadar es verdad, y ahogarse también es verdad. Uno no es más verdadero que el otro. Uno ya no puede hablar del ser, uno debe hablar sólo del caos. Cuando Heidegger y Sartre hablan de un contraste entre el ser y la existencia, pueden estar en lo correcto, no lo sé, pero su lenguaje es demasiado filosófico para mí. No soy un filósofo. Uno sólo puede hablar de lo que está en frente de uno, y ahora eso es simplemente el caos. (Driver citado en Graver y Federman 217)

La mayoría de estos diálogos legendarios y frecuentemente citados se caracteriza por el hecho de que los entrevistadores persisten en hacer las preguntas equivocadas. La pregunta apropiada podría ser cómo Beckett estaba creando mundos nuevos, desconocidos, “descreando” mundos que pensábamos que conocíamos, más que preguntar cómo Beckett estaba representando el mundo reconocible.

### “Simple como un esqueleto”

Mientras *Godot* cumple sesenta años en el repertorio del teatro mundial, y mientras la crítica acerca de Beckett en sí misma también alcanza sesenta y pico años de existencia, podríamos preguntarnos nosotros, lectores y espectadores de la obra de Beckett, si hemos estado o no haciendo las preguntas erróneas acerca su arte. Las preguntas que sugieren ocasión, relación o correspondencia, y que nos llevan fuera del texto, ¿no son sospechosas? Es decir, ¿qué esperamos de las obras literarias, en este caso de las de Beckett en particular? Si buscamos algún tipo de verdad trascendental, algunas observaciones importantes acerca de la humanidad, por ejemplo lo que Michel Foucault ha llamado “ética del conocimiento”, nos condenamos inevitablemente a la desilusión. Después de todo, ¿no es esto lo que Didi (a quien Beckett caracterizó como un ser del aire) y Gogo (a quien Beckett describió como un ser de la tierra) anhelan, algo parecido a tierra firme? ¿Pero acaso esta pareja no está condenada a la desilusión? “Nada que hacer” pone en marcha nuestro encuentro lingüístico con esta experiencia de esperanza persistente y desilusión permanente. Pero ¿cuál es la alternativa a dicha ética: buscar la trascendencia, las verdades trascendentes, o fundarse en la experiencia? Una alternativa es la que plantea Beckett en su crítica al romanticismo de Proust (y ofrecida también a D’Aubardède): “su sustitución de afecto por inteligencia” (61).

Beckett parece habernos instado, consistentemente, a tomar sus personajes y sus situaciones al pie de la letra, y parecía perplejo por lo que consideraba un perpetuo malentendido. En una carta a Pamela Mitchell del dieciocho de agosto de 1955 (540), Beckett

observa: “Estoy realmente cansado de *Godot* y de los eternos malentendidos que parece provocar. Que algo que es simple como un esqueleto pueda ser complicado de la manera en que lo ha sido, me supera” (540). A Beckett le gustó esa observación lo suficiente como para repetírsela a Mary Manning Howe ese mismo día, el dieciocho de agosto. Esa carta no está incluida en su totalidad en *The Collected Letters*, pero es doblemente citada: como una nota a la carta a Pamela Mitchell, núm. 5, 541, y, nuevamente, en la nota 1 de la carta a Barney Rosset, citada anteriormente (508).

Desde el fallecimiento de Beckett en 1989, en la era de la crítica post-biográfica, mientras sus cuadernos y cartas aparecen publicadas (estas últimas conocidas no sólo lenta, sino también parcialmente: 2500 de un total calculado en 17000 en poder de los editores), hemos aprendido, como críticos, que el contexto del arte de Beckett, su ambiente intelectual o la generación y producción de los trabajos publicados es invaluable. Como reconoce Anthony Uhlmann, dicho material (lo que yo he llamado en otra parte el “canon gris”) “nos permite entender más acabadamente los contextos a partir de los cuales emergen las ideas de Beckett”. La negación directa de Beckett (“nunca leo a los filósofos”) puede haber sido diseñada para evitar preguntas acerca de sus propias lecturas filosóficas, pero se contradice por la evidencia textual. Por siempre autodidacta, estaba total e intensamente involucrado en indagaciones filosóficas. Al menos, como observa John Pilling, en 1935:

*Nada ilustra mejor la amplitud de intereses de Beckett en el cuaderno de Whoroscope que las páginas en las que se mueve desde las Bagatelles de Céline (nimiedades) pasando por el Beiträge de Mauthner (un obstáculo mucho más importante) y luego hacia Sartre y, casi al mismo tiempo, la filosofía de Immanuel Kant (una figura, se puede discutir, aún más demandante que Mauthner). A lo largo del cuaderno de Whoroscope, esta trayectoria refleja la tendencia beckettiana a considerar que las ideas -especialmente aquellas desarrolladas elaborada y sistemáticamente- poseen una importancia potencial mayor que la de meros fragmentos literarios [...]” (Pilling, 83).*

## Lo ideal- real

Beckett puede haber mentido un poco acerca de su lectura de los once tomos de la obra completa de Kant, ya que la mayoría de sus notas en el cuaderno de *Whoroscope* se refieren a la biografía crítica titulada *Life and Work*, de Ernst Cassirer (el onceavo volumen en esas obras completas, según Pilling). Estrictamente hablando, la negación posterior de Beckett acerca de la lectura de textos filosóficos puede haberse referido principalmente a la filosofía de posguerra, al período que caracterizó como “el día en que me percaté de mi propia insensatez”. Sin embargo, había leído Henri Bergson, ya que lo estaba enseñando en Trinity College, Dublín (1930-31). En su curso, estableció una diferencia entre la sensación del tiempo para Proust y para Bergson: según los apuntes tomados por Rachel Burrows, una de sus estudiantes en ese curso, la de Proust era más dualista y relativa, mientras que la de Bergson, un tiempo absoluto. Sorpresivamente, al menos en esa época, Beckett parece haberse inclinado a la distinción epistemológica que hace Julien Benda entre estos dos autores. Al menos, Burrows anota que Beckett dijo a su clase que “Julien Benda trata de clarificar la concepción bergsoniana de la inteligencia y la intuición- dice [presumiblemente Bergson a través de Benda, a través de Beckett, entonces] que la intuición de B es la inteligencia más alta- *l'intelligence personnelle*-“ y más adelante que “Proust [estaba] alejado de la concepción del tiempo de Bergson, pero interesado en esta oposición: instinto [o “percepción instintiva” o intuición, ya que Beckett parece haber utilizado los tres términos de manera intercambiable: “Así puede ser explicada la primacía de la percepción instintiva- la intuición [...]” (63)]- inteligencia consciente. Bergson insiste en el tiempo absoluto: Proust lo niega”. Sin

embargo, podríamos considerar a Gilles Deleuze para una mayor elucidación de estos problemas, aún cuando podemos afirmar que Beckett no leía a filósofos como Deleuze, o al menos no directamente. Él, o más bien ambos, estaban leyendo un conjunto de filósofos y artistas paralelos y formativos: Hume, Spinoza, Kant, Bergson y Proust, los cuales se convirtieron en hilos conductores en el pensamiento de Deleuze y el de Beckett. En *Time and Free Will (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia)*, Bergson se pregunta lo central: “¿Acaso el tiempo puede ser adecuadamente representado en el espacio? A lo que respondemos: sí, si se trata de tiempo ya pasado; no, si hablas de tiempo que fluye” (221). El resumen de Beckett aporta lo siguiente: “En el mejor de los casos, todo lo que es realizado en el Tiempo (todo el producto del Tiempo), ya sea arte o vida, sólo puede ser *poseído* sucesivamente, a través de una serie de anexiones parciales- y nunca de manera integral y a la vez” (7, el destacado es nuestro). “Integral y a la vez” es lo que sugiere algo similar al monismo aparente de Bergson. En un nivel teórico o filosófico básico, entonces, este problema ontológico y epistemológico es la causa por la que todo arte debe fracasar inevitable y perpetuamente. Nunca puede capturar más que “una serie de anexiones parciales”, es decir, fragmentos. En el mejor de los casos, lo que el arte puede ofrecer es una instantánea del tiempo; este problema está exacerbado en el arte literario a causa del lenguaje, que espacializa el fluir del tiempo. La unidad entre el espacio y el tiempo es igualmente imposible, tal como Watt descubrirá para su perjuicio. Al igual que Kant y Bergson, Deleuze considera que la unidad entre espacio y tiempo es impuesta por un sujeto; en sí misma es inestable y fragmentada. Por lo tanto, Deleuze concluye que la pura diferencia es no-espacial; es una idea, lo que Beckett valoraba en *Proust* como “la Idea” (*passim.*) y lo que Deleuze llama “lo virtual”.

Dicho término acuñado por Deleuze se refiere a (o incluso depende de) la definición de Proust acerca de lo que es constante tanto en el pasado como en el presente; es decir, en esa intersección de pasado, presente y la imaginación: una conjunción de lo material y lo inmaterial (o etéreo), de la materia y la memoria, accesible a través de lo que Beckett llama, en *Proust*, “memoria involuntaria” y Bergson llama intuición. Como apunta Beckett, “Proust es positivo sólo en tanto y en cuanto afirma el valor de la intuición” (*Proust*, 66). Más adelante, Beckett cita a Proust directamente y expone la cuestión de esta manera: la memoria involuntaria (o percepción instintiva o intuición (63)) es “a la vez imaginativa y empírica, al mismo tiempo una evocación y una percepción directa, real sin ser meramente concreto, ideal sin ser meramente abstracta, lo ideal real, lo esencial, lo extra-temporal” (56). La terminología además sugiere el análisis que Bergson hace de la imagen al comienzo de *Materia y memoria*. Es decir, lo que parece ser casi una experiencia mística descrita por Proust y citada por Beckett se acerca a la intuición de Bergson de la *durée*. En palabras de Beckett, esta “comunica una esencia extra-temporal, a eso le sigue que el que comunica es, momentáneamente, un ser extra-temporal” (56). El tiempo, por lo tanto, no es tanto recuperado como anulado. El ensayo de Beckett acerca de Proust finalmente considera a este como un artista, no como filósofo, para quien la Idea de lo virtual está encarnada no en una alegoría, sino en lo concreto, en lo sensorial, en (podríamos agregar) la imagen. Beckett reconoce la tendencia romántica en Proust: incapaz, como el artista clásico (Joyce), de buscar omnisciencia y omnipotencia (61), trascendencia, podríamos decir, confirma, como Bergson, la primacía de la percepción (63), el instinto o la intuición no viciados por el hábito, “la declaración no-lógica de los fenómenos” antes de que hayan sido distorsionados hacia la inteligibilidad” (66). Reflexionando acerca de la posibilidad de su muerte, Marcel nos ofrece un extenso resumen de dicha extra-temporalidad en el volumen final, el octavo, de *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé* de 1927 (*En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*, en español), en el tercer capítulo “Una recepción en la casa de la Princesa de Guermantes”. Beckett cita fragmentos en *Proust*, pero la plenitud culminante de la experiencia amerita una cita extensa ya que es una en la que Beckett y Deleuze abrevan:

[...] esta causa la adivinaba comparando aquellas diversas impresiones dichas y que tenían de común entre ellas el que yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba; en realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que sólo aparecía cuando [...] podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo.

[...] un expediente maravilloso de la naturaleza, que hizo espejear una sensación-ruido del tenedor y del martillo, igual título de libro, etc.- a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación saborearla, y en el presente, donde la sacudida efectiva de mi sentido por el ruido, el contacto de la servilleta, etc., añadió a los sueños de la imaginación aquello de que habitualmente carecen: la idea de existencia, y, en virtud de este subterfugio, permitió a mi ser lograr, aislar, inmovilizar- el instante de un relámpago- lo que no apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro. El ser que renació en mí cuando, con tal estremecimiento de felicidad, percibí el ruido común a la vez a la cuchara que choca con el plato y al martillo que golpea la rueda, a la desigualdad de las losas del patio de Guermantes y del bautisterio de San Marcos, etcétera, ese ser se nutre sólo de la esencia de las cosas, sólo en ellas encuentra su subsistencia, sus delicias, languidece en la observación del presente donde los sentidos no pueden llevarla, en la consideración de un pasado que la inteligencia le deseca, en la espera de un futuro que la voluntad construye con fragmentos del presente y del pasado a los que quita además parte de su realidad no conservando de ellos más que lo que conviene al fin utilitario, estrechamente humano, que les asigna. Pero si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado, *reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos*, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas, y nuestro verdadero yo [...] se despierta [...]. (Proust, Volumen 3, 904-6, el resaltado es nuestro ).

A pesar de negarlo, la mayor parte de la cita anterior de Proust puede leerse como una paráfrasis del bergsonismo, especialmente con respecto al hábito y a la utilidad cotidiana de la memoria voluntaria, y además sugiere una suerte de afinidad entre Beckett y Deleuze (por supuesto, con excepción del esencialismo de Proust-“la esencia de las cosas”-), lo que Beckett llama “la clave para su vida y sus obras” (25). (Evidentemente, algunas obras literarias sí poseen “claves”). Deleuze entonces denominaría a tal experiencia como “virtual”, adquirida a través de la intuición que rompe el hábito de lo cotidiano. Dichas ideas podrían parecerse, en superficie, a las formas platónicas o a las ideas de Kant acerca de la razón pura, pero no son originales o modelos. Trascienden la experiencia posible y son experiencia real, la diferencia interna en sí misma. “El concepto que ellas [las condiciones] forman es idéntico a su objeto” (Wikipedia). La Idea o concepto de diferencia, para Deleuze y Beckett, no es una abstracción de una percepción o de la cosa experimentada, sino que es un sistema real de relaciones diferenciales que crea espacios, tiempos y sensaciones reales.

### ¿En la medianía?

En el análisis que Deleuze hace de la obra del cineasta francés Jean-Luc Godard, enfatiza la medianía que existe entre el sonido y la visión, entre la televisión y el cine y entre la imagen y el texto. Esta es la crítica que Deleuze le hace al cine de posguerra como una “imagen-tiempo”, que ofrece la perspectiva de un perceptor desinteresado y sin cuerpo que, en el mejor de los casos, presenta el máximo fluir puro del tiempo, deviniendo.

Ciertamente, dicha medianía debe mucho a la *durée* de Bergson, cuya formulación de la imagen, esencialmente seguida por Deleuze, es algo entre la materia y la memoria, tan material como la inmanencia, lo material espiritualizado; el espíritu materializado, la imagen “ambas y ninguna”. Como nos recuerda Deleuze en su ensayo “The Exhausted” (“El agotado”), acerca de las obras para televisión de Beckett, la imagen no es ni representación ni cosa, sino un proceso, un constante devenir que, al crear afectión, constituye el máximo impacto del arte, no sólo en cine, sino también en otras artes (Deleuze, 19). Dicho proceso, un énfasis en el fluir y el devenir, una perpetua medianía entre texto e imagen, entre pasado y presente, entre sensación y materia, sugiere también una incipiente teoría del teatro. Definitivamente eso ocurre en la obra de Beckett, particularmente en su obra tardía para teatro y otros medios, en la que encontramos una preponderancia de figuras espectrales, fantasmas, lo que Deleuze llama la “dimensión fantasmal” (14). Lo que aparece en escena como algo, un objeto material, no siempre está enteramente presente: algo no totalmente material, pero tampoco inmaterial o etéreo; algo entre la presencia y la ausencia, sonido e imagen, o texto e imagen, entre lo real y lo surreal, una imagen entre materia y espíritu. Beckett en sí mismo como un artista de la medianía, ni totalmente de su tiempo, ni totalmente del nuestro; totalmente de ninguno, incluso siendo siempre, aunque parcialmente, ambos. May caminando de un lado a otro en *Footfalls* es un ejemplo de esto: aparentemente es una entidad física en escena, o al menos percibimos una imagen en movimiento, pero podría no estar allí en absoluto, o no totalmente allí (como sugiere la corta escena final del escenario sin su figura). El espíritu se convierte en luz, como querría la voz amenazante de *Eh, Joe*. El teatro de Beckett no es, entonces, acerca de algo, no es una representación; la imagen o imágenes de la creación artística no son imágenes de algo por fuera de la obra. Ellas son “ese algo en sí mismo”, como famosamente Beckett bromeó en 1929, en referencia a lo que entonces llevaba por título “Work in progress”, de James Joyce. “La identificación de lo inmediato con la experiencia pasada, la recurrencia de la acción o reacción pasada en el presente llega a ser una participación entre lo ideal y lo real, la imaginación y la comprensión directa, símbolo y sustancia” (55). El paso de Beckett a la televisión re-enfatisó la naturaleza imaginista de la representación con voces de narradores carentes de un cuerpo o contrarios a esas imágenes que vemos en la pantalla. Así, el proceso ofrece dislocaciones narrativas. Por ejemplo, el narrador incorpóreo de *What Where* nos dice “Este es Bam”, por lo que Bam es presentado así ya como un objeto separado de la voz narradora, que aparentemente ya es plural en sí misma, una multiplicidad. “Somos los cinco últimos”, nos dice, mientras la gramática se desliza del singular, Bam, a lo múltiple, una voz que es un “nosotros”. Sin embargo, en el mejor de los casos, aparecen imágenes de cuatro personajes: Bam, Bim, Bom y Bem; el misterioso quinto, aparentemente “Bum” si seguimos la secuencia vocálica, sólo incipiente o ya eliminado. “Ahora como si aún estuviéramos allí”, continúa la voz, con la presencia del modo subjuntivo que nos alerta acerca del hecho de que este enunciado es contrario a los hechos. Estos personajes no están allí, el patrón de imágenes va y viene, se mueve de un lado a otro, a un fuera de escena cargado de posibilidad, para recibir “los trabajos”. Beckett ya anticipa esta medianía en *Proust*: “Pero él no está allí porque ella no sabe que él está allí. Él está presente en su propia ausencia” (15).

Imágenes como esas, con sus disyunciones narrativas y visuales, interrumpen la continuidad esperada y son parte de u ofrecen una percepción del puro fluir del tiempo, lo que Deleuze llama el “Plano de Inmanencia”. Las percepciones siempre están a punto de llegar a ser, es decir de llegar a ser otras, algo diferente, perturbando lo común, aquello que esperamos. Así, son un puente material que genera afecto, una respuesta emocional no siempre especificada o descriptible. El artista clásico asume una omnipotencia y “se eleva artificialmente por fuera del Tiempo para aliviar su cronología y dar causalidad a su desarrollo”, indica Beckett en su tratado *Proust* (62). Por otra parte, el gran arte, el arte menor, diría Deleuze, es la expresión pura del sentimiento puro, o como Beckett señaló en *Proust*, un “enunciado no-lógico de fenómenos en

el orden y exactitud con que fueron percibidos, antes de que hayan sido deformados hasta la inteligibilidad para ser forzados a entrar en una cadena de causa y efecto” (66). Es difícil lograr a través del lenguaje dicho enunciado no-lógico de los fenómenos, y esto fue reconocido por Beckett: “En ese nivel fragmentas las palabras para disminuir la vergüenza. La pintura y la música tienen una oportunidad mucho mejor”, admitió ante a Lawrence Harvey, (249). Billie Whitelaw describe su actuación en *Footfalls* de la siguiente manera: “A veces sentía como si él fuese un escultor y yo, una pieza de arcilla [...]. A veces me sentía como si estuviese posando para un pintor o trabajando con un músico. Los movimientos empezaron a sentirse como danza” (Whitelaw, 144). El lenguaje de Beckett es entonces siempre una lengua extranjera: hiberno-inglés en su tierra natal; el francés de un extranjero en su tierra adoptiva. El lenguaje es así a veces casi un no-lenguaje, sonido, música, incluso pausas. Al hablar acerca de su dirección de *Endgame*, Roger Blin (el director francés de Beckett) menciona: “él tenía ideas acerca de la obra que la hacían un tanto difícil de actuar. Al principio consideraba su obra como una especie de partitura. Cuando una palabra aparecía o se repetía, cuando Hamm llamaba a Clov, Clov debía venir siempre de la misma manera cada vez, como una frase musical viniendo del mismo instrumento con el mismo volumen. Yo pensaba que esta idea era producto del intelecto y que iba a traducirse en un rigor extraordinario. Él no veía ningún drama o suspenso en la partida inminente de Clov. O se iba a retirar o no lo haría”. De este modo, Beckett es siempre, al igual que Kafka, como Deleuze lo caracteriza, un escritor menor.

### Teatro neural

Los mundos tales como los creados por Beckett son, entonces, mundos virtuales que incluyen pasado y presente, figuras materiales, imaginación y memoria. El fuera de escena o lo que parece ser un espacio vacío es así una totalidad virtual, una nada llena de posibilidades que incluye todas las acciones y movimientos posibles. En este aspecto, el teatro de Beckett se desarrolla en forma contraria a lo que Peter Brook describe en su famoso tratado teatral *El espacio vacío*. Para Beckett, el escenario no está nunca vacío, sino lleno de lo potencialmente posible. Para Deleuze: “el espacio goza de potencialidades siempre y cuando hace posible la realización de eventos: precede a la realización y la potencialidad en sí misma pertenece a lo posible. ¿Pero no era esto igual para la imagen, que ya proponía un medio específico por el cual agotar lo posible?” (11). Es decir, el espacio también es una imagen, y tiene tanto de material como lo que tiene de etéreo. Con su aparente escenario vacío, la cuarta escena de *Footfalls* permanece llena de posibilidades interpretativas, por ejemplo, abre esas posibilidades aún más. Siempre está repleto, lleno de significados y mundos potenciales, de todas las posibilidades que el teatro tiene para ofrecer, ya que incluye el pasado entero, a la vez que el potencial completo para crear mundos nuevos. El espacio está, entonces, siempre lleno; en pocas palabras, contiene el proceso de lo virtual, parte de lo que Deleuze llamará “Plano de Inmanencia”. Las obras de Beckett, entonces, no representan o realizan un mundo concreto, un mundo fuera de sí mismo; no representan en absoluto, sino que ofrecen imágenes que nos hacen sentir, en su afecto, el movimiento de la existencia, su fluir, su devenir, su *durée*. Las posibilidades no se agotan al separar el adentro del afuera, la materia del espíritu, el presente del pasado.

Lo que frecuentemente frustra a los lectores o espectadores es, precisamente, esta resistencia a la representación que caracteriza al arte de Beckett, debido a que la mayoría de nosotros nos manejamos en el Plano de Trascendencia que muestra o se refiere a un exterior con respecto a la obra de arte, el mundo que conocemos y tratamos de representar en el arte. Este es el mundo de lo que Beckett llama el artista clásico, un mundo del que él se separó. Para Deleuze, la mente perceptora de un sujeto cartesiano



dudoso que percibe es un trozo de cinta que separa lo interno de lo externo. Pero la cinta en sí misma, o un trozo de papel o, como Beckett la llama en *The Unnamable*, donde el narrador dice ser una membrana, un tímpano vibrando, está por lo tanto en el medio, ni adentro ni afuera, sino que ambos en relación el uno con el otro. La vibración evita el Plano de Trascendencia, o la lucha por establecer bases, verdades últimas que estamos conducidos a obedecer. La serie de mesetas, tal vez mil, que Deleuze analiza en el libro titulado de esa manera, es un ataque contra dichas nociones básicas (incluida la estabilidad del lenguaje), tal como lo es el arte de Beckett. La trascendencia es una enfermedad humana que Deleuze llama “interpretosis”, o lo que el director de *Catastrophe*, en proceso de crear una imagen, llama: “¡Qué manía de explicitarlo todo! ¡Pequeño bostezo! ¡Todos son puntos! ¡Nada de íes! ¡Un pequeño bostezo! ¡Qué idea!” “¿No estamos a punto de... de... significar algo?”, pregunta Hamm. “¿Significar?” responde Clov. “¡Significar, nosotros! ¡Esa sí que es buena!” y comparten una risa comunitaria sobre la falsa promesa de Trascendencia; sobre el hecho de que podrían ser parte de un sistema mayor, o de una verdad mayor más allá de las imágenes de sí mismos en proceso (108). La alternativa a la trascendencia es aceptar, incluso amar, simplemente lo que es. El término de Deleuze, así como el de Foucault, es también una ética, pero luego de *La gaya ciencia* de Nietzsche, una “ética del *amor fati*”, no exactamente el amor del destino, sino de lo que es. Una anécdota relatada por Hamm ha sido citada con frecuencia, pero discutida poco satisfactoriamente. Al “loco” al que Hamm visita en el asilo se le muestra la belleza del exterior, el maíz, las velas de los pescadores de las que el loco se aparta, horrorizado (113-4). Hamm concluye que “Sólo él se había salvado”. Los críticos pueden señalar aquí la probable referencia al poeta visionario William Blake, pero raramente se analiza cómo o qué le ha sido perdonado al loco. Una posibilidad es que ha sido perdonado de preocupaciones por un mundo trascendente, lo que Deleuze llamará la ilusión de trascendencia, que cerrará y explicará la experiencia. El “loco” de Hamm está pensando en “otros” mundos, posibles, alternativos. Estos pueden ser ciertamente los mundos alternativos que Hamm le sigue pidiendo a Clov que encuentre más allá de su refugio, pero que también están adentro. En el segundo acto de *Waiting for Godot*, el problema es presentado de esta manera: “[*Aforístico.*] Todos nacemos locos. Algunos siguen siéndolo” (75). Quizás esos son los salvados, el paralelo del buen ladrón en la cruz. La postura de Hamm es evidentemente la de traer al loco de vuelta desde al fin del mundo: una postura que resistiría o detendría el flujo de alternativas, devenir, *durée*. Más adelante, Hamm concluye la escena del rezo con un enunciado público acerca de dicha trascendencia, de dicha “ética del conocimiento”. Con respecto a una realidad trascendental (Dios) dice: “Ese bastardo. No existe”. Tal vez, Hamm también ha sido perdonado, salvado. Sin embargo, Hamm, una figura siempre sentada, está en desventaja. “Es la posición más horrible para esperar a la muerte”, nos dice Deleuze, “sentado sin la fuerza para levantarse, pero tampoco para acostarse; pendiente de la señal [*coup*] que nos hará levantarnos una última vez y acostarnos para siempre. Sentado, no puedes recuperarte, no puedes evocar ni siquiera un recuerdo” (6).

En su obra breve de 1968 *Come and Go*, que Beckett denomina como imágenes de movimiento, se nos niega información que, revelada, clausuraría el proceso del pensamiento. Sin ese conocimiento, el proceso del pensamiento, la generación de posibilidades y alternativas iguala el flujo del movimiento en escena. El lenguaje de esta obra con sus ciento veintiocho palabras no está tan devaluado: la mayor parte de él es elegante y poético; el lenguaje como parte (y no separado) de una imagen de flujo. Se resiste el conocimiento que inmovilizaría dicho movimiento y lo congelaría, provocando el fin del proceso que Deleuze denomina “filosofía”. La actriz estadounidense Jessica Tandy se quejó, primero al director Alan Schneider y después, puenteándolo, directamente a Samuel Beckett, de que la duración de veintitrés minutos sugerida para *Not I* volvía la obra ininteligible para el público. Beckett le telegrafió en respuesta su ahora célebre, pero generalmente tergiversada sentencia: “No estoy excesivamente preocupado por la inteligibilidad. Espero que la obra pueda operar sobre los nervios del público, no

en su intelecto”. Si creemos en las palabras de Beckett y no tomamos su comentario como algo dicho al pasar (el mero rechazo de la actriz o una exhortación a que ella escuchara a su director a través de quien, le dijo, él se comunicaría), él está sugiriendo una posición teórica, una teoría del teatro. Esto último puede evidenciarse en su actitud acerca de *Play*, que, similarmente, debe ser montada a una velocidad incomprensible. El lenguaje se debe volver sonido, incluso música; un ritmo al que ciertamente más de un director (Alan Schneider entre ellos) se ha resistido. Las instrucciones que Beckett dio a Schneider consistían en que “*Play* debería ser representada de corrido dos veces sin interrupción, en un ritmo muy rápido y que cada vez no debería durar más de nueve minutos”, es decir, dieciocho minutos en total. Los productores del estreno en Nueva York (Richard Barr, Clinton Wilder y, curiosamente, Edward Albee) amenazaron con sacar la obra del programa si Schneider le hacía caso a Beckett en lo concerniente al ritmo. Schneider se rindió y le escribió a Beckett pidiéndole permiso para reducir la velocidad del ritmo y eliminar el *da capo*: “Por primera y última vez en mi larga relación con Sam, hice algo por lo que me desprecié. Le escribí, preguntándole si podíamos intentar que el texto fuera dicho una sola vez, más despacio. En lugar de mandarme al demonio, Sam nos ofreció su reacia autorización” (Schneider, 341).

¿Cómo debemos interpretar entonces un teatro tan neural, uno que parece poner el énfasis en lo que Deleuze, escribiendo *después de Beckett*, llama “afecto puro”? Podemos oponernos a Beckett en este punto, como los productores y finalmente el mismo Schneider hicieron, o creer en su palabra: es decir, considerar que así es como funciona el teatro. No lidia con verdades absolutas, sino que muestra procesos y cambio, la vida como inminencia, aún cuando tiene raíces materiales. “Signifique quien pueda”, como Beckett concluyó su obra de despedida para el teatro, *What Where*. En estas obras más cortas emerge entonces la visión más radical de Beckett y sus teorías más revolucionarias acerca del teatro. Además, esto nos conduce a una de las preguntas más molestas y polémicas en los estudios beckettianos: el grado en el que la obra de Beckett es figurativa, o si, por el contrario, su preocupación persistente es la de resistir la representación o más bien centrarse en cuán huidizas y artificiales son las representaciones al ser interpretadas en el Plano de Inmanencia, el fluir perpetuo del ser. Es decir, el arte de Beckett en el escenario o en la página no es un sustituto de otra realidad; es esa realidad y generalmente “virtual”, en el sentido deleuziano de dicho término. El teatro de Beckett siempre es un teatro “del devenir”, una descomposición que se mueve hacia la recomposición, en sí misma descomponiéndose. Es un teatro de perpetuo movimiento o flujo de idas y venidas, un pulso que crea afecto. A pesar de que, frecuentemente, las imágenes aparecen inmóviles o estáticas, e incluso entre las pausas beckettianas, aquellas siempre se mueven, fluyen, se convierten en otras, sin representar un mundo que conocemos, sino creando perpetuamente nuevos mundos. Esto sería llamado *durée* por Bergson, “devenir” por Deleuze, simplemente “arte” por Beckett. Es un teatro que lucha por resistir el mundo que conocemos, que lucha por resistir la conceptualización de nuestro mundo y la condición del ser, ya que esas son meras imágenes y no el proceso, el flujo, el “devenir”.

Traducción de Soledad Arienza.

## Bibliografía

---

- » Beckett, S. (1931), *Proust*, New York: Grove Press, 1957.
- » Beckett, S. (1989), *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
- » Beckett, S. (2009), *The Letters of Samuel Beckett 1929-1941*, eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn y Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Beckett, S. (2011), *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn y Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Beckett, S. a Gabriel D'Aubarède (1997, org. 16 de febrero 1961), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, eds. Lawrence Graver y Raymond Federman. London: Routledge y Kegan Ltd., p. 217.
- » Beckett, S. a Tom Driver (1997, org. verano 1961), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, eds. Lawrence Graver y Raymond Federman. London: Routledge y Kegan Ltd., p. 219.
- » Deleuze, G. (1995). "The Exhausted" ["El agotado"]. Trad.: Anthony Uhlmann. *Substance*, XXIV.3, Núm. 78, pp. 3-28.
- » Pilling, J. (2012). "Dates and Difficulties in Beckett's 'Whoroscope Notebook'", *The Beckett Critical Reader: Archives, Theories and Translations*, ed. e introducción: S. E. Gontarski. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- » Proust, M. (1981). *Remembrance of Things Past*. Trans. by C. K. Scott Moncrieff et al. New York: Random House.
- » Schneider, A. (1986). *Entrances: An American Director's Journey*. New York: Viking Press.
- » Whitelaw, B. (1996). *Billie Whitelaw... Who He?* New York: St. Martin's Press.

