

“Esperando a Godot (gemido) otra vez”

Conferencia dictada en la Facultad
de Filosofía y Letras, Universidad de
Buenos Aires en octubre de 2015.

 Toby Zinman

Traducción a cargo de Cecilia Lasa.

Todas las traducciones de las piezas literarias citadas le pertenecen.

Cuando estaba preparando esta charla, pensando en la primera vez que iba a venir a Argentina, recordé de repente un parlamento de una de las últimas obras breves de Beckett, *Catastrophe*. En ella, un director tirano pone en escena un evento político y le da órdenes a su asistente, una dócil mujer. Los vemos trabajar sobre la última escena de un ensayo final. Hay un hombre, que parece ser un prisionero, llamado “Protagonista”, parado en silencio sobre una caja, al que se le acomoda su posición física. Hacia el final, la asistente le sugiere que levante la cabeza. El director se indigna ante esta sugerencia y responde: “¡Por el amor de Dios! ¿Y después qué? ¿Que levante la cabeza? ¿Dónde te creés que estamos? ¿En la Patagonia?”. Confieso que nunca entendí realmente esta oración, pero dado que voy a estar en la Patagonia la semana que viene, estoy segura de que tendrá en mí nuevas e interesantes resonancias, y la obra nunca será la misma.

Comienzo con la gran sabiduría de Italo Calvino: “Un clásico es un texto que no ha terminado de decir lo que tiene que decir”. En *Una casa de muñecas*, de Ibsen, Torvald le pregunta a Nora, con una sorpresa tímida, “¿Te cambiaste?” al darse cuenta de que su mujer se ha puesto ropa de salir en vez de la ropa de noche luego de regresar de una fiesta. Su sorpresa tímida se transforma en una sorpresaperturbadora cuando escucha lo que ella tiene para decir. Y el cambio es más sorprendente de lo que Ibsen pudo haber imaginado. Las obras modernas icónicas, que aún tienen algo para decirnos, dialogan con obras contemporáneas, así como con realizadores de películas, coreógrafos y compositores. Ellos han recreado, vuelto a imaginar y transformado los dramas que son la piedra de toque del canon moderno del mundo angloparlante. Sus nuevas versiones, sus reposiciones producen conversaciones entre los guiones y los textos icónicos. Mi objetivo esta tarde es continuar con esas conversaciones, particularmente las reposiciones de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

El drama moderno parece distribuirse en dos grandes secciones: obras de resistencia y obras de resignación. Las primeras pertenecen a quienes escriben bajo la creencia de que el arte puede mejorar el mundo, de que su –nuestra– responsabilidad es para con la familia del hombre. Estas obras se ubican en la línea de lo que Chris, personaje de *All My Sons*, de Arthur Miller, afirma: “¡Podés mejorar!”. El primer grupo no incluye solo a Miller; comienza con Ibsen, continúa con Shaw, Brecht, Rattigan, Granville Barker y Hansberry. Son los optimistas. El foco común del primer grupo es la contienda moral,

la necesidad de creer que el humanismo, la amabilidad, la amistad pueden vencer el materialismo, el interés personal, combinados con la condena, implícita o explícita, a lo que sucede cuando no lo hacen.

El segundo grupo incluye a dramaturgos que creen, junto con Samuel Beckett, que no hay “nada que hacer” como dice la primera línea de *Waiting for Godot*. Este grupo incluye a Beckett, Strindberg, Wilde, Chejov, Wilder, Williams y Ionesco. Estos son los pesimistas. En vez de creer que la condición humana puede mejorarse mediante la sanción de leyes o actos de caridad, estos dramaturgos reconocen que, en el fondo, la vida es una obstinación irremediable. El arte solo nos ofrece una mirada al respecto y consuelo; puede “darnos una mano”, tal como lo dice el personaje de Maddy Rooney en la pieza radial temprana de Beckett, *All That Fall*. Pasa lo siguiente: la Sra. Rooney, gorda y vieja, viaja para sorprender a su hermano, mucho más viejo, en su nonagésimo cumpleaños. Cuando llega a los escalones de la plataforma se encuentra con un vecino que le dice: “¿Quiere tomarse de mi brazo? ¿Quiere tomarse de mi brazo, Sra. Rooney, o qué quiere?”. Maddy Rooney le contesta: “¡Su brazo! ¡Cualquier brazo! ¡Deme una mano, por un momento! ¡Por Dios! ¡En qué mundo vivimos!”. El hecho de que no haya nada que hacer no significa, para este grupo de dramaturgos, que uno no deba hacer nada. Aunque con frecuencia representan la desesperanza, comparten, algunas veces, un guiño irónico con su audiencia. Sugieren que lo sombrío y la angustia han reemplazado los cuentos aleccionadores; pero, a pesar de lo funesto, poseen un espíritu peculiarmente generoso, una compasión que emana de la condición humana compartida. Las reposiciones de estas obras no suelen ser tan amenas, y nos muestran que la broma aciago el codazo desagradable es todo lo que se puede ofrecer.

Chejov e Ibsen son las obsesiones culturales actuales y sus reposiciones exponen cuán drásticamente la sociedad ha cambiado: la vulgarización nefasta del tejido social, el pesimismo cruel, la violencia intensificada, la flagranza sexual, y el estado de guerra constante entre los géneros y las generaciones. A la vez que el estilo, el tono y la visión se alteran, lo trágico muta en lo ridículamente cómico, y prueba en apariencia la versión de Marx sobre la observación de Hegel: “La historia se repite, primero como una tragedia y luego como una farsa”. La indignación política se diluye con frecuencia en un encogerse de hombros. En algunas reposiciones contemporáneas, el idealismo cae en descrédito por ingenuo; mientras que en otras ha desaparecido toda expresión de ingenuidad. El cambio de paradigma indica que el cinismo ha reemplazado no solo la aspiración hacia lo bueno y honorable, sino también que cualquier expectativa, o incluso desilusión, de que eso bueno u honorable ocurra. La sofisticación genuina, esa clase de sofisticación adquirida a través de la experiencia auténtica del mundo, decrece o desaparece cuando la experiencia del mundo se homogeniza y se globaliza en una familiaridad antes llamada “cliché”.

En ocasiones, la experiencia virtual crea una sofisticación aparente, condición en la que quien se pretende sofisticado es tan arrogante que no se deja impresionar o conmover: el síndrome del “ya me pasó”, “ya lo hice”. Esta actitud parece alimentar muchas reposiciones, aunque a veces es difícil distinguir entre la actitud de los personajes hacia la violencia y el corazón de piedra de la obra. ¿Las reposiciones contemporáneas alimentan el apetito por el caos o fuerzan a la audiencia/lector a reconocer las implicancias de tal apetito, de tal caos? Las obras modernas centrales en la cultura occidental continúan diciendo lo que tienen para decir, reposición tras reposición, y a veces lo que tienen para decir parece nuevo porque una producción contemporánea creativa desafía las ideas sobre raza, sexualidad y género, edad e incluso género discursivo. Pero en una reposición, la obra anterior parece nueva porque se ha recreado para reflejar el mundo contemporáneo: el humor se ha convertido en arma cuando lo sentimental se torna burlón, cuando la melancolía se torna violenta, cuando el melodrama se torna gracioso, y el reflejo de la audiencia en el espejo se torna grotesco, o irritante, o irrisorio.

Todo esto sugiere un cambio de paradigma: lo que era un término de la ciencia se ha transformado en un término del arte y, en consecuencia, de la cultura. “Cambio de paradigma” es una de esas frases tan útiles que muta su sentido en contextos de acuerdo con la necesidad, por lo que su uso excesivo amenaza con la carencia de sentido. Thomas Kuhn, el físico que la acuñó en 1962 en su influyente libro *La estructura de las revoluciones científicas*, definió “cambio de paradigma” como una alteración fundamental o cambio revolucionario que reemplaza una forma de ver el mundo que se percibe o se ha confirmado deficiente; el nuevo paradigma no es una idea que compite, sino que reemplaza la anterior. Una vez que el cambio del paradigma ha ocurrido, un científico no puede recurrir de modo legítimo a teorías previas: por ejemplo, un científico no puede ignorar que la cosmología copernicana reemplazó a la ptolemaica, o que en la Física, la Mecánica de Einstein desafió la Mecánica de Newton. La teoría de Kuhn sobre el cambio de paradigmas fue en sí misma un cambio de paradigma en el modo en que la ciencia concebía la historia de la ciencia. Pero en las artes y en las humanidades, muchas teorías pueden existir en simultáneo: un crítico literario puede elegir entre una serie de escuelas de pensamiento legítimas, y aunque pueden pasar de moda o no –la Deconstrucción, el Marxismo, la teoría freudiana, etc.–, no necesariamente son erróneas.

Lo mismo es válido para las artes: un artista puede pintar cuadros realistas o abstractos, una bailarina puede estar en punta o descalza. “Cambio de paradigma” ha sido aplicado a campos tan dispares como la ética y la museología. Muchos de los cambios en las artes son consecuencias de la tecnología, lo cual hace posible, por primera vez, una forma artística –la música electrónica, por ejemplo–, que amenaza viejas formas artísticas como los libros impresos, aunque si la tecnología altera la novela o meramente altera la distribución de la novela es una pregunta que no se ha respondido.

Kuhn nos dice que cuando un paradigma científico se reemplaza, el nuevo siempre es mejor, no solo diferente. En las artes, un nuevo paradigma no es necesariamente mejor; puede ser peor, de hecho. Tampoco necesariamente reemplaza el paradigma anterior, sino que compite con él. Si se han repuesto las piezas modernas icónicas para reflejar el espíritu de los tiempos contemporáneos, esto puede señalar un cambio paradigmático en el humanismo: no solo un cambio de estilo, sino un cambio en la forma en que miramos la vida humana. Esto no quiere decir que el realismo en el teatro ha desaparecido, lejos de eso; pero sí se ha alterado de modo radical por la obvia influencia de la televisión y el cine, y por una ansiedad fundamental respecto del realismo en tanto requiere la suspensión de nuestra incredulidad que no es fácil de lograr, especialmente cuando el realismo se ha vuelto fraudulento, como en la “Reality TV”, o virtual, como el anatema del teatro en vivo.

No abordé hasta aquí algo tan grandioso como una teoría de todo el drama contemporáneo; me focalicé solo en las reposiciones y no enteramente en los trabajos originales, pero vale la pena notar que los patrones teatrales emergen para revelar ideas interesantes sobre la forma en que las personas contemporáneas se miran a sí mismas. Esto puede reflejar el modo en que el pensamiento científico ha cambiado el pensamiento humanista: en tanto la cultura absorbe las ideas –por ejemplo, la Teoría de la Relatividad como metáfora en vez de principio científico–, ellas parecen causar y reflejar alteraciones en nuestra concepción de la vida.

La información nueva sobre distancias inimaginables –el espacio profundo– y el pasado inimaginable cuando recién comenzaba reduce nuestra mirada sobre nosotros mismos. No hay una dimensión humana en lo cósmico –demasiado grande– o en lo cuántico –muy pequeño–. La tecnología ha creado, paradójicamente, la tranquilidad de la comunicación global a la vez que devalúa el habla humana, tal como primero el teléfono reemplazó la conversación cara a cara, el

e-mail reemplazó el teléfono, y luego los mensajes de texto reemplazaron el e-mail, e Instagram reemplaza las palabras con imágenes, mientras Facebook devalúa la vieja idea de amistad, y convierte la palabra “friend” en verbo. Estas tecnologías han cambiado los usos del lenguaje y este cambio se refleja necesariamente en el habla de la puesta. El ensayo de Orwell, “La política y la lengua inglesa”, sugiere que a medida que disminuye la precisión en el lenguaje, nuestra capacidad para pensar en términos precisos disminuye, dado que tenemos menos modos de articular nuestros pensamientos para con nosotros mismos y, en consecuencia, eventualmente, menos pensamientos.

La necesidad del dramaturgo contemporáneo de reponer obras clásicas modernas da cuenta de una paradoja. Por un lado, sugiere la necesidad de afirmarse por encima del pasado, defenderse de tales limitaciones –sociológicas y estéticas– y salirse de ese encierro. Por otro lado, reconoce el poder y la presencia persistente de aquellas obras maestras y un empequeñecimiento. Este empequeñecimiento puede ser un reflejo del enorme cambio de paradigma en nuestra mirada de nosotros mismos: dos fotografías de la tierra, tomadas desde el espacio, la famosa “Earthrise” y “The Blue Marble”, necesariamente han de reducir nuestra importancia, aunque también puede discutirse que los enormes logros de la ciencia incrementan nuestra perplejidad sobre las habilidades humanas. De modo similar, el diseño del genoma humano sugiere que la individualidad es simplemente una expresión de nuestro ADN, lo cual torna palabras como “personalidad”, “temperamento” o “carácter” desahuciadamente antiguas.

Quizás el cambio de paradigma es solo un cambio, literalmente, del punto de vista, el punto desde el que miramos, el efecto de paralaje por el cual un objeto parece fuera de lugar mediante un cambio en la posición observacional: la ilusión óptica del dibujo del pato/conejo donde la misma información, el dibujo, visto desde diferentes perspectivas ofrece diferentes resultados. O el cambio paradigmático puede ser un cambio dramático en el contexto: recuerden el dibujo del pollito recién salido del huevo, que mira alrededor gritando “¡Cambio de paradigma!”.

La partícula contemporánea “meta”, un prefijo devenido en palabra, es otro concepto que, como “cambio de paradigma”, se originó en la ciencia, específicamente en la Metafísica de Aristóteles. Subsumido en un argot urbano, “meta” ahora significa, un poco más, un poco menos, autorreferencial. En un inteligente artículo del *New York Times* intitulado “Welcome to the Age of Heavy Meta”, Devon McCann Jackson rastrea la transformación del significado de “meta” desde su sentido original, altamente especializado (como en metamatemáticas), hasta sus usos actuales como “nuestro metaterror de los metadatos”, aplicado a la vigilancia y recolección de información. Con frecuencia, en el habla contemporánea, “meta” es una palabra que puede usarse sola, para referirse de modo jocoso a la complejidad de las cosas.

En las reposiciones contemporáneas, nosotros tomamos conciencia de nuestro rol como audiencia porque la obra continuamente nos recuerda que la estamos mirando y que es una obra. En un caso más extremo, los personajes saben que son personajes y luchan contra la esclavitud a la que los somete el creador/dramaturgo. Así, los personajes dramáticos nos representan, no solo por las temáticas a las que nos enfrentan, como en las obras modernas originales –*ennui* existencial, conductas sociológicas en torno a la clase, el dinero, el género, el debate naturaleza/cultura–, sino también por el encierro inherente a su propia existencia y a la nuestra. Esas obras nos privan del placer de engancharnos con un argumento –suspense, por ejemplo– a la vez que nos da el placer de “engancharlo”. Incluso cuando nos jactamos de nuestra inteligencia, nos damos cuenta también de que nosotros somos quizás personajes.

Y por último, a Beckett.

Aquí me parece pertinente una gran frase de la novela *Murphy*, de Beckett: “El sol brilló, sin otra alternativa, sobre nada nuevo”. *Waiting for Godot* es, puede decirse, la obra más influyente del siglo XX. El trabajo de Beckett nos da una mano, como señala Maddy Rooney. Cuando ella dice “¡Deme una mano!”, nos habla a todos nosotros. Y eso es lo que tiene *Waiting for Godot*: nos habla a todos. Se la ha citado indefinidamente, recreado, rediseñado, reproducido, en clave de parodia y reverencia. Probablemente, no existe día alguno en que en algún lugar del mundo no haya una producción de esta obra.

Leer *Godotes*, por mucho, una experiencia mucho más pura que verla, dado que cualquier producción tiende a ser interpretativa, donde alguien—un director con un alto concepto de sí, o una nación con alguna cuestión candente— intenta decidir por nosotros qué significa la obra.

En lo que respecta a la obra, el ingenioso comentario de Vivien Mercier es suficiente: “no pasa nada— dos veces”. Dos hombres desgastados por el tiempo, amigos desde hace rato, se encuentran —¡otra vez! (gruñe)—parados en el medio de la nada —¿qué otro lugar puede ser?—, aburridos, esperando eternamente por algo que no sucede, alguien que no llega.

Vladimir, el indagador filosófico, está muy preocupado por la mente, mientras Estragon está muy preocupado por el cuerpo. Quizás juntos representan el hombre universal, la división cartesiana mente/cuerpo de pie, noción explorada por el dramaturgo irlandés contemporáneo Enda Walsh en su obra tan beckettiana, *Penelope*. Allí, un personaje comenta: “El día en que la cabeza y el cuerpo se separen será un día trágico para la persona”. Cualquier personaje de Beckett hace lo que todos nosotros hacemos: comer, dormir, soñar, discutir, maquillarse, charlar con un transeúnte, quejarse de la salud, hacer ejercicio, cantar canciones, contar historias, recordar, preguntarse si el dios al que le rezan les presta atención. La firma de la obra es la marca particular de un ingenio asombrado, el humor irónico llamado beckettiano. Esta cualidad hace que sea difícil de recrear, tanto como a Chejov, por lo que suele haber cierto efecto forzado en las reposiciones de *Godot*. Mi propia lectura de la obra se articula sobre una de las líneas iniciales: “La esperanza diferida enferma no sé qué, ¿quién dijo eso?”. La respuesta es la Biblia, Proverbios 13.12, para ser exacta, y toda la oración que no se puede recordar dice: “La esperanza diferida enferma el corazón, pero el deseo cumplido es un árbol de vida”. Y la línea ofrece una pista para otras dos formas teatrales en que la obra produce sentido: estructura y ambientación. Cuando se le preguntó a Beckett por qué *Godot* estaba dividida en dos actos, dio esta famosa respuesta: “tres hubiese sido mucho y uno, muy poco”. Quiso decir que con un solo acto, no hubiese tenido sentido la repetición; con tres, dado que la cosa ya se había dicho en el segundo, otro acto más no tendría sentido al enfatizar lo que ya era obvio. La dualidad de la estructura encuentra su eco en el par Gogo y Didi —incluso se duplica la sílaba de sus nombres—, que se encuentra con otro par de personajes, más el par de chicos que son los mensajeros de *Godot*. A medida que la duplicación se replica, vemos las mismas líneas finales en los actos I y II: “Bueno, ¿vamos?”/“Sí, vamos”. Y las didascalías indican: “No se mueven. Telón”. La canción cruel sobre el perro da inicio al acto II y parece, con cada verso, terminar, solamente para comenzar otra vez, como la obra. En este pasillo de repeticiones, todo se pospone, especialmente las conclusiones, las resoluciones, los finales.

La estructura revela cómo la esperanza es pospuesta al mismo tiempo que pospone. Las instrucciones de la ambientación parecen ofrecer la segunda parte de la cita de Proverbios, que Vladimir solo recuerda parcialmente: “La esperanza diferida enferma el corazón, pero el deseo cumplido es un árbol de vida”. Las didascalías del acto II especifican que el árbol pelado del acto I tiene ahora “4 o 5 hojas”, pero si este es el árbol de la vida que es la imagen del deseo, sentimos el completo despliegue de la ironía del

diseño de escena, ya que hay mucho deseo pero poca satisfacción. Todo lo que hay es la espera, como dice Macbeth: “Mañana y mañana y mañana”. Estos pobres actores no hacen más que arrastrarse y el ritmo es muy lento.

Aquí vale la pena recordar un pasaje de Beckett sobre Proust: “No hay escape de las horas y los días. Ni tampoco de mañana ni del ayer, porque el ayer nos deformó. No es que estamos más cansados a causa del ayer, somos otros, ya no somos los mismos que antes de la calamidad del ayer”. La “calamidad del ayer” ha sido, desafortunadamente, literalizada en producciones de alto perfil. Por ejemplo, en 1993, Susan Sontag, la respetada escritora e intelectual norteamericana, repuso un controversial *Godot* rasgado por la guerra de Sarajevo durante el largo sitio a la ciudad. La producción se hizo en Bosnia y Sontag eliminó el acto II y conformó las siguientes parejas: dos hombres, dos mujeres, un hombre y una mujer. La ambientación, tanto un producto del contexto como un comentario sobre él, ya no era “un camino de tierra” sino ruinas urbanas: atestadas, feas, peligrosas, de luto. Cuando Sontag presentó la producción, un bombardeo sacudió el barrio cerca del teatro, lo cual provocó su afirmación: “*Godot* no es a quien espero [...] como la mayoría de la gente en Sarajevo, estoy esperando a Clinton”. Su suposición de que hay una solución al problema que presenta *Waiting for Godot*, y una solución militar y/o política, distancia la producción de la obra. El mismo impulso debió haber alimentado al artista Paul Chan en su producción de *Godot* en las calles en ruina de New Orleans, luego de la catástrofe del huracán Katrina en Louisiana.

Muchas obras contemporáneas de grandes dramaturgos han sido influidas por *Waiting for Godot* tan fuertemente –recuerden el “Wham, bam, gracias Sam” en *Jumpers*, la obra de Tom Stoppard – que pueden considerarse como reposiciones: *The Dumb Waiter*, de Harold Pinter; *Zoo Story*, de Edward Albee; y *Topdog/Underdog*, de Suzan-Lori Parks, para ofrecer una breve lista. Bien podría uno preguntarse junto con Son en *Trad*, de Mark Doherty, una obra irlandesa contemporánea, tributaria de *Godot* pero que no es de hecho su reposición: “¿Esto es lo que es la tradición? ¿Todos parados, quietos, dándose la espalda?”. Noten las semejanzas: todas estas obras tratan sobre dos hombres que pasan su tiempo esperando; están varados en sus vidas, haciéndose preguntas sin respuestas; sus relaciones están desgastadas y a la vez son conmovedoras; en cada una, los dos roles parecen dividirse entre lo racional y lo emocional, entre lo intelectual y lo físico, como en *Godot*. En cada uno, hay narración y canto y juegos. Pero las diferencias marcadas entre *Godot* y las obras contemporáneas llaman nuestra atención: todas las obras mencionadas terminan en violencia. La amabilidad y resistencia entre Gogo y Didi ya no están, y para el final de estas obras contemporáneas, uno del par asesina al otro, que es, por supuesto, una manera de terminar la espera. Es también una forma dramática –en los dos sentidos– de terminar la obra y este es un punto de partida estructural importante, dado que la inconclusión de la pieza original también habla. En contraste con estos personajes homicidas, Gogo y Didi son campeones de la conducta civilizada. *Godot* es un estudio sobre la amistad: a diferencia de las relaciones entre los personajes de estas obras contemporáneas, la relación de Gogo y Didi perdura.

La segunda diferencia crucial entre *Waiting for Godot* y estas obras (sin dudas, ustedes ya han ampliado la lista) es que cada una de ellas se basan en el argumento y hasta cierto punto son estilísticamente realistas, aunque un realismo modificado de modo extraño y estrafalario. Estas obras se alejan de la experimentación radical de Beckett y son menos absurdas, menos metafóricas y en consecuencia menos universales, dado que la especificidad de cada obra nos impide identificarnos completamente con los personajes: no somos las armas contratadas de Pinter, no estamos locos y en ruinas, como sugiere Albee, no somos estafadores. Pero muchas grandes obras contemporáneas pueden considerarse reposiciones tranquilamente, y sus deudas son ricas y variadas. Me limitaré a solo algunas escritas por los dramaturgos más importantes.

Blood Knot, de Athol Fugard

Athol Fugard, el valiente dramaturgo sudafricano cuya voz se levantó en contra del Apartheid durante largas décadas donde era peligroso manifestarse, le dijo a un periodista del diario de Pretoria, poco después de que se inaugurara *BloodKnot*: “la gran influencia para mí ha sido Beckett. Las actitudes que subyacen a su trabajo me han influido mucho”. La influencia de *Waiting for Godot* es tan clara en *Blood Knot* como *Boesman and Lena*, y menos explícita pero, aun así, fuerte en *The Island* y *Sizwe Bansi is Dead*, aunque todas han sido obviamente transformadas por el tiempo y el espacio. A diferencia de producciones politizadas de *Godot*, las obras obviamente políticas de Fugard hacen lo contrario, al universalizar lo que parece específico a una situación. Si Morris y Zach son Vladimir y Estragon sudafricanos, el Godot que ellos esperan parecería ser el fin del Apartheid –una esperanza muy distante y muy diferida en 1961 cuando la obra se estrenó en Sudáfrica–. Sudáfrica era entonces, y quizás lo es hoy, un mundo lleno de Pozzos cuyos reclamos por la propiedad eran conducidos por un extremo sentido de la propiedad. La profunda necesidad política de Fugard de establecer la universalidad de estos personajes es evidente en su “Introducción” a la obra, que comienza así: “Vos y yo. [. . .] Si hay un dilema humano, es este”. Esto no es solo una protesta contra la discriminación racial, sino, por extensión, el dilema mayor de la identidad, el campo de batalla donde se enfrentan los reclamos por nuestra celebrada individualidad y nuestra participación igualmente necesaria en la comunidad humana, entre el interés personal y el altruismo.

Morris y Zachariah son mitad hermanos—de ahí el título, *Blood Knot*— nacidos de una misma madre. La piel de Morris es clara, la de Zachariah, oscura. Luego de años de distanciamiento, Morris vuelve al área reservada para gente negra donde vive Zach.

Tal como *Waiting for Godot*, *Blood Knot* comienza con un dolor de pies. A Zachariah, el Estragon de Fugard, le duele el pie por haber estado parado todo el día en su trabajo: es un guardia negro que cuida la entrada a un parque al que solo ingresan blancos. A lo largo de la obra, Zach descubre su explotación, ya que Zach y Morris interpretan una escena improvisada mientras visten un traje que se transforma en la prenda del privilegio. Cada uno de ellos, blanco y negro, descubrirá su bronca hacia el Otro. Este juego brutal se convertirá en su pasatiempo en los largos años que vendrán. Cuando en la escena cinco, interpretan el ejercicio del poder, Morris se prueba el sombrero, como lo hace Vladimir de Beckett, y las semejanzas con *Godot* continúan en los pequeños detalles, así como en el sentido global.

A la larga, el juego entre Morris y Zach literaliza el acto metateatral –ponerse disfraces, simular una caminata, un acento, una actitud– para permitir que un hombre se convierta en alguien aparentemente distinto a sí mismo, tal como hizo Morris al hacerse pasar por negro. La actuación, en *Blood Knot*, no se trata solo de simular ser alguien que no se es, sino del miedo de revelar uno mismo a uno mismo, lo cual refleja la experiencia del actor y de los personajes. Así como Zach y Morris comparten el traje, comparten la mujer con la que se escriben: “Una es suficiente”, le dice Morris a Zach, y se establece así su unicidad dual. La obra es la parábola de la unicidad, o la unicidad deseada o imaginada, y Fugard nos da el callejón sin salida beckettiano, en donde se encuentran lo ontológico y lo político. Cuando Morris, en la escena siete, se desmorona y le dice a Zachariah, “no puedo seguir”, Zach trata de disuadirlo de su desánimo. Aunque Morris ya estaba listo para irse –como Clov hacia el final de *Endgame*, de Beckett–, no se va. El “juego” lo rescata de su desasosiego debilitante; como interpretan un juego de poder, su debilitamiento es tal que solo el enemigo puede ver al otro. En el momento beckettiano final de la esperanza diferida de *Blood Knot*, Zachariah le dice a Morris, “qué bueno que jugamos. Porque nos queda mucho tiempo, sabés... que se nos alarga por delante”. El “juego”, el acto de hacer teatro en esta obra metateatral, revela la alegoría política de Fugard.

Próxima obra: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de Tom Stoppard

Lo brillante de esta comedia metafísica es que a Rosencrantz y Guildenstern, dos personajes menores de *Hamlet*, se los trae de las patas del teatro para convertirse en los personajes principales. Están sorprendidos, saben que se los ha “convocado”, pero no tienen idea sobre el motivo y, como todos nosotros, tienen que darse cuenta a medida que la obra avanza. “No se nos... eligió... solo para abandonarnos... dejarnos a la deriva para encontrar nuestro camino... tenemos derecho a alguna instrucción... se me ocurre”. Esto se parece mucho al parlamento de Vladimir: “Qué hacemos aquí, esa es la cuestión. Y somos bendecidos, en tanto sabemos la respuesta [. . .]. Esperamos que llegue Godot”. A su vez, Vladimir se parece mucho a Hamlet en su soliloquio, “Ser o no ser/ esa es la cuestión”, aunque Stoppard ha relegado el rol del héroe trágico por fuera del escenario. En la obra de Stoppard, Ros es Gogo, y Guil es Didi. Solo una vez se intersectan con los personajes de *Hamlet*, cuando el rey y la reina le piden que averigüen qué aflige a Hamlet, si ellos tienen alguna dirección que seguir—el juego de palabras metateatral con “dirección” se mantiene en las obras de Beckett y Stoppard—. Juegan —con una pelota y con las palabras— y se entretienen de diversos modos, pero dado que están determinados por la trama shakespeariana, no pueden salvarse —ni Stoppard puede hacerlo—, y la carta de Claudio al rey de Inglaterra —que sería Lear, según los cálculos de Stoppard— debe ordenar su ejecución. Como un eco de un comentario anterior, Guil le dice a Ros: “Vamos fútilmente hacia la eternidad sin la posibilidad de prórroga o esperanza de explicación”. Como nosotros. Este anhelo por la claridad es su Godot, que nunca llega aunque siempre se promete. El tema de Stoppard es, nada más ni nada menos, el misterio de la vida. Si para Gogo y Didi cincuenta-cincuenta es un “porcentaje razonable” porque “a uno de los ladrones se los salvó”, como nos cuenta Beckett, Stoppard nos ofrece esta réplica: “La vida es apostar, con los peores pronósticos; si fuera una apuesta, no la tomarías”.

Uno de los aspectos cruciales de las reposiciones contemporáneas se hace más vívido aquí: la pérdida del lenguaje abundante disponible a dramaturgos anteriores. El contraste entre la riqueza de la poesía isabelina y el carácter llano del discurso contemporáneo es marcadamente evidente en *Rosencrantz and Guildenstern* cuando los dos mundos teatrales colisionan. En *Hamlet*, Rosencrantz y Guildenstern producen un alivio cómico —lisonjeros, aduladores, temerosos, con pocas luces— y nos ponemos del lado de Hamlet cuando les hace burla y los supera con su genio. Pero si mudamos nuestra lealtad y nos identificamos donde es más probable que lo hagamos—porque no somos de la realeza trágica, sino personajes menores, aturdidos and sobrepasados, a la espera, en las patas, de cualquier tipo de acción dramática que nuestra vida contenga—, vemos que la versión reelaborada de *Godot* por parte de Stoppard nos habla a nosotros, tanto en el sentido como en el sentimiento. El giro de Stoppard desde la tragedia shakespeariana hacia la tragicomedia beckettiana sugiere lo que *Godot* nos ha mostrado siempre: no sirve tomarse demasiado en serio; sin embargo, dada la seriedad de la situación, ¿de qué otra forma podemos tomarnos? Rosencrantz y Guildenstern no mueren en esta obra, pero se diluyen en el silencio —“el resto es silencio” son las últimas palabras de Hamlet—. Tal como se los dice un actor tanto a Ros como a Guil, “toda salida es una puerta hacia otra cosa”, que es, más o menos, una descripción del tema de mi charla, dado que cuando una obra moderna termina, se transforma en la puerta de entrada hacia una obra contemporánea.

Geoff Sobelley Trey Lyford, *All Wear Bowlers*

El título proviene de las didascalias de *Waiting for Godot*, “Todos usan bombín”. De este modo, asiente de manera inteligente no solo con Beckett, sino con el Gordo y el Flaco, Charlie Chaplin, y Magritte. Ostinato vodevilesco de angustia existencial,

se trata de un escaparate de actuaciones de precisión instrumental de *dosclowns* intelectuales que compusieron la obra y que dieron la vuelta al mundo con ella. Sus personajes están atrapados en una película en blanco y negro donde dos pequeñas figuras viven en un paisaje beckettiano desolador. De repente se los expulsa de la pantalla al escenario y descubren que pueden saltar de un medio a otro con metavirtuosismo. Los interrogantes filosóficos del show sobre la naturaleza de la realidad y la realidad de la actuación terminan cuando el film se quema, y atrapa sus cuerpos sobre el escenario.

Sam Shepard, *Ages of the Moon*, 2009

Este no es el Sam Shepard que era el “Jesúsversión the rock ‘n’ roll con boca de *cowboy*” que brilló por todo el circuito fuera del estrellato de Broadway hace cuarenta años, sino el autor en su tardía mediana edad, de tono meditativo, reflexivo sobre la vida. Cómica y dolorosamente, *Ages of the Moon*, de Shepard, es una versión norteamericana de *Waiting for Godot*, que revela diferencias culturales –hay armas, *bourbon*, violencia física–pero que mantiene el espíritu del original. Gogo y Didi son dos viejos *cowboys*, amigos desde hace cincuenta años, que finalmente se reencuentran. Su debate religioso sobre por qué solo uno de los evangelios informa que “se salvó a uno de los ladrones” se transforma en un debate sobre el santuario de Chimaya, en Nuevo México, donde, de acuerdo con Shepard pero no según la historia, la Virgen María se apareció a los campesinos en el ojo de un pollo muerto, aunque aquí el problema no es milagroso sino sociológico: “No existe tal cosa como un campesino. ¿Dónde te pensás que vivimos?”. Escrito para los grandes actores irlandeses Stephen Rea y Sean McGinley, la obra de Shepard se estrenó en el Abbey Theatre de Dublín y luego en Nueva York, donde las huellas del acento irlandés se borraron.

Ames se resguarda en una cabina en el bosque; llama a su viejo amigo Byron, llorando y aullando con desesperación suicida. Ames es un borracho destruido, volátil; Byron es prolijo, ordenado y sensato. Ames vive en una cabina porque su mujer encontró una nota garabateada por una muchacha instantáneamente olvidada luego de un flirteo sin sentido en un viaje de pesca. Se lamenta por su “proscripción... su exilio... no hay retorno. Ya no, ya no”. Esas palabras resonarán en la cabeza de cualquier norteamericano de cierta edad, y se encontrará cantando “Hit the Road, Jack”, de Ray Charles. Ames está devastado por su pérdida, y se acuerda de una noche, ya lejos, cuando su espléndida esposa partió una taza de café caliente en la falda de la estrella de música country, Roger Miller. Al principio, Byron se sorprende. Pero después, Ames comienza a preguntarse: ¿Byron estaba ahí? Sí, lo recuerda. ¿Fue él el que provocó el altercado al manosear a la mujer de Ames por debajo de la mesa sobresalearla? ¡Claro, sí! A lo que le sigue una pelea ridícula entre veteranos. Pero principalmente, los dos hombres se sientan en el porche a filosofar, recordar, beber, discutir, pelearse, y reconciliarse. Hay un contratiempo con un ventilador eléctrico al que Ames, desesperado, finalmente le dispara. Eventualmente, luego de varias evasivas, Byron confiesa que su mujer Lacy falleció y que la llevó por la ciudad a sus espaldas, como si estuviera dormida. Es una historia tierna y triste, y su corazón rotose literaliza cuando, luego de un altercado con Ames, afirma que algo se rompió en su pecho. Comenzamos a preguntarnos si estas dos esposas son la misma esposa; si estos hombres son el mismo hombre; si este es, como en *Godot*, quizás, un monodrama cartesiano. Todo un día ha transcurrido sobre el escenario, el sol se disipa hacia el anochecer, y luego, como nos indican las didascalias, “la noche oscura con un efecto de luna llena, paulatina, como una línea de luz blanca, gradualmente cae sobre el filo de un cuchillo al finalizar la obra”. Como Beckett, Shepard siempre depende de la iluminación extrema para hacer el sentido visible. Como en *Godot*, la noche cae, y hay un profundo silencio: “Se pone

el sol, sale la luna”. Ames y Byron deciden mirar el eclipse –literal y metafórico– y juntos reconocen: “Esto puede pasar una vez en la vida”. Cuando termina la obra, se ven sus siluetas y luego se los eclipsa.

La locación de *Ages of the Moon* se mantiene indefinida; al principio, el diálogo evoca el diseño de escena de *Godot*, cuando Byron observa la buena suerte de Ames al tener la cabina, que “ha hecho a la sombra de un árbol, si no se cae”. No hay ningún árbol en escena, pero mucha sombra, literal y metafórica. La obra avanza hacia el eclipse lunar, el cielo se oscurece, y un cosmos inhóspito reduce a los dos hombres a la seguridad de su pequeña arena en el espacio y en el tiempo. En referencia a *The Field Guide to the Night Sky*, Ames le dice a Byron que la luna tiene “4,600 millones de años... no puedo ni imaginarlo. No puedo imaginarme ayer, para ser sincero. ¿Vos?”. Byron le responde, “¿Cuándo vine para acá? ¿Cuándo llegué?”. Los ecos de los diálogos de *Godot* son prácticamente textuales. El cuadro final de Shepard nos muestra, paradójicamente, la amistad y el aislamiento, confort y calamidad. Consideren la portada icónica en blanco y negro de la vieja edición de Grove de *Waiting for Godot*: la silueta de dos hombres sobre un cielo nocturno, con una luna pálida por encima de ellos. Finalmente, Ames dice, “Tenemos que hacer algo, Byron. [...] ¿Qué vamos a hacer, Byron?”. Byron le responde, “No hay nada que hacer”. “Amigos, ya anduvimos por aquí”, tal como Billie Whitelaw comentó cuando vio la peluca que tenía que usar para la obra tardía de Beckett, *Rockaby*.

La obra de Shepard de 1980, *True West*, parece un precedente directo de *Ages of the Moon* y, en consecuencia, una reposición temprana de *Godot* por parte de Shepard. En ella, un productor de Hollywood, parecido a Pozzo, el hombre que en un principio ostenta todo el poder, parece pensar que los hermanos –Lee, un vagabundo desagradable, y Austin, un guionista respetable– son la misma persona. Es fácil imaginarse a Ames y Byron como Lee y Austin ya crecidos. Ames parece usar la repulsiva ropa de Lee, zapatos de punta sin medias, pantalones demasiado cortos, y una remera manchada. Parece que Lee heredó sus ropas de Gogo y Didi, aunque en Shepard, ninguno usa sombrero bombín. El retraimiento de los hermanos concluye *True West* así: “la luz se difumina suavemente hacia la luz de luna, las figuras de los hermanos parecen estar atrapadas en un gran paisaje desértico”. No se mueven.

La producción de San Quintín en 1957 a cargo de San Francisco Actor's Workshop

Dirigida por Herbert Blau, es parte del mito *Waiting for Godot*. Como Martin Esslin dice en su trabajo capital, *The Theatre of the Absurd*, las críticas de los prisioneros en el boletín informativo de San Quintín revelaron cuán profunda y rápidamente los convictos entendieron la obra que, en 1957, era una forma de teatro tan nueva y tan sorprendente que las sofisticadas audiencias de París y Londres habían quedado perplejas. Los prisioneros vieron que la obra de Beckett recuperaba la esencia de su condición: la literalización de la espera infinita, la imposibilidad de irse, la insoportable esperanza diferida. Otros prisioneros en San Quintín hicieron el mismo descubrimiento décadas más tarde cuando Jan Jonson, el director sueco, produjo *Godot* con los convictos como actores. Este proyecto fue recuperado en un documental en 1987–88.

El poder del film yace no en la calidad de los actores –estos hombres no tenían práctica–, sino en el efecto del contexto de prisión. San Quintín es una prisión de máxima seguridad y muchos de sus convictos tienen condenas de por vida, aunque hablan de manera conmovedora sobre la esperanza de la libertad condicional y de la inevitabilidad de esa esperanza postergada. Los parlamentos adquieren de repente nuevo sentido: la larga actuación de Vladimir sobre “Song of the Dog” se transforma en una canción de

prisión –que se completa con la ironía de los actores sobre sí, con tonos geniales y un falseteque, en cada verso, es cada vez más alto–. De repente, el perro roba una cortezada de pan y se lo golpea a muerte, a modo de ejemplo para los demás perros, lo cual parece un comentario sobre el sistema penitenciario como aleccionador. Cuando Jonson llega un día, ve a un prisionero, encadenado, que da pequeños pasos, escoltado por guardias, y el film sigue con una imagen del ensayo de Pozzo sosteniendo la soga de Lucky. El drama se intensifica con las imágenes visuales del film: pasillos largos, vacíos y deprimentes; una mano que sobresale de los barrotes y sostiene un pedacito de espejo de forma tal que el ojo reflejado del prisionero puede ver el pasillo vacío.

En una conversación dentro de una celda, el “mellizo” Donald James, que hace de Vladimir, y el “feliz”, Reginald Wilson, que hace de Estragon, hablan de la frecuencia con que se paran al lado de las puertas abarrotadas a escuchar el silencio. De repente, la didascalia más conocida de Beckett –“Silencio largo”– adquiere un sentido adicional y mayor: “Mellizo” y “Feliz” –sus sobrenombres de prisión parecen nombres de personajes de Beckett– explican cómo algunos convictos enloquecen en la espera y se ahorcan, tal como Gogo y Didi planean hacerlo “mañana”. Luego de los aplausos y el ramo de flores que siguen a la actuación final, los familiares de los actores, en su mayoría mujeres, corren hacia los prisioneros en esta rara oportunidad que tienen de abrazarlos y besarlos. Aunque es imposible no conmoverse, la situación cambia la forma en que la obra nos conmueve: el documental trata sobre el metaproyecto, poner en escena *Godot* en esta prisión de mala fama. Las verdades universales de la obra que el texto nos acerca pierden fuerza cuando se las literaliza y sentimentaliza. El “mellizo” especula: “Beckett debió haber experimentado alguna forma de cautiverio en su vida, también, porque es demasiado real, demasiado real”. Resume así el cambio efectivo que tiene lugar en la reposición, desde el original hasta su variación: todo se reduce al contexto. El escenario vacío deja de ser un factor de importancia en la obra cuando se pasa del teatro a la prisión, y las revelaciones de la repentina literalización del sentido hacen que la obra sea menos absurda, menos divertida y menos intelectual. Nos distanciamos de la obra a causa de la compasión por los actores y no por los personajes; nos damos cuenta de nuestros privilegios en vez de la condición que todos compartimos con Gogo y Didi. Estos actores nos dan lástima, y la lástima, como Blake nos enseñó, “no existiría más/ si no empobreciéramos a las personas” y, al expresar dolor por aquellos a los que castigamos, como el Urizen de Blake, “lloramos y lo llamamos lástima”.

En la puesta original de 1957, en una audiencia de 1400 prisioneros que presenciaban la primera producción de San Francisco Actor’s Workshop, estaba Rick Cluchey, que cumplía una sentencia de por vida, sin posibilidad de libertad condicional por robo armado y secuestro. La producción lo conmovió tanto que comenzó a leer y luego a escribir. La obra resultante, *The Cage*, ponía en escena la necesidad de una reforma carcelaria. Formó una compañía llamada “San Quentin Drama Workshop”, y luego de que se conmutara su sentencia, realizó giras alrededor del mundo. Eventualmente, trabajó con Beckett y para él por siete años, como su asistente de dirección en una producción de *Waiting for Godot* en Berlín. Su hijo, llamado Samuel Beckett Cluchey, hace del niño en la producción de *Godot* perteneciente a la serie filmica denominada *Beckett Directs Beckett*.

La película *Weeds* (1987), dirigida por John Hancock, que escribió el guión junto con Dorothy Tristan, es una versión hollywoodense de la historia de Cluchey, donde Nick Nolte lo interpreta. Vemos en escena la obra de Cluchey, *The Cage*, en parte un musical surrealista, en parte una crítica social. La película trata sobre un hombre que, luego de haber visto la producción de *Waiting for Godot* en San Quintín, comienza a leer literatura y, con solo seis años de educación y sin haber ido al teatro en su vida, crea una obra que se transforma en un hit de Broadway. Es una historia destinada al éxito, con algunas excentricidades y algunos tropiezos calamitosos. Pero el efecto dramático de la película

no podía estar más lejos que el efecto de *Godot*: a diferencia de Gogo y Didi, Lee y sus compañeros de libertad condicional tienen esperanza y abrazan la vida; reconocen la posibilidad de cambio y, al final, logran la libertad. Al tener libertad condicional, estos hombres sí pueden “irse” y la película, entonces, traiciona la visión beckettiana, en tanto carece del coraje, como sucede en muchas reposiciones, del primogénito icónico. La película trata sobre una rehabilitación inspirativa, y la escena final reúne con una canción al elenco triunfante sobre el escenario, con sus manos unidas y elevadas hasta un aplauso ensordecedor, a la vez que se suman los fantasmas de viejos amigos. Cuando el guardia en un principio dice “acá no rehabilitamos, acá castigamos”, podemos escuchar hablar a *Godot*, pero ese es el único atisbo genuino del original.

Parodias

Existen interminables parodias de *Waiting for Godot*; algunas son ingeniosas, algunas no son para nada ingeniosas, pero todas testimonian la gran recepción de *Godot* en la cultura, casi como si fuera por ósmosis, porque parece que los creadores de la parodia no han leído la obra, sino que simplemente escucharon hablar sobre ella o, si la leyeron, no parecen haberla entendido. Existen películas enteras, video juegos, obras en un acto y animaciones. La edición del año 2013 del “Fringe Festival de Nueva York” presentó una obra de Dave Hanson, un meta*Godot* llamado *Waiting for Waiting for Godot*, en el que dos reemplazos esperan en las patas por una oportunidad de avanzar.

Estas son las palabras inmortales de Beckett:

Estragon: No podemos seguir así.

Vladimir: Eso es lo que vos creés.

En conclusión, entonces, les ofrezco parte de un poema de Howard Barker llamado “The Catastrophic Theatre”:

La audiencia no puede aprehender
 Todo; tampoco el autor.
 Nos peleamos para amar.
 El crítico debe sufrir
 Como cualquier persona.
 La obra es importante.
 La audiencia se divide
 Y se va a casa
 Perturbada
 O
 Sorprendida.

Mientras le daba una relectura a esta charla, estuve en estado de *shock* (¡*shock!*) al ver que había usado, una y otra vez, las palabras “*shock*”, “alarmante”, “sorprendente”, “horripilante”, “urgente”, “nefasto”, “indignante”, “grotesco” e “hilarante”. Mientras editaba y trataba de expandir mi vocabulario, me di cuenta de que eran lemas, sellos de reposiciones contemporáneas, y que la mera repetición también confiere sentido. Por supuesto, no todas las reposiciones producen *shock* o son siquiera interesantes, mientras que algunas son brillantes y estimulantes y hermosas a la vez que generan un *shock*. Algunas versiones nuevas de obras icónicas parecen nostálgicas por el pasado modernista pero los dramaturgos admiten que no se puede volver a casa otra vez, por más que lo intenten, y sus obras parecen nacer de un lamento o anhelo envidioso. Otros

parecen sentir la necesidad de afirmarse a sí mismos por sobre estos maestros pasados y reescribirlos, mientras otros han optado por el camino cómodo de la escritura de obras y van haciendo dedo. Principalmente, no obstante, el mismo impulso de reponer emerge de la admiración, un sentido de tributo, un gesto de sacarse el sombrero. Pero, más allá de que la reposición sea un ataque o un homenaje, respetuosa o imitativa o correctiva, la tendencia parece mostrar, siempre, una conversación con el pasado: vemos a un dramaturgo contemporáneo hablando con el dramaturgo moderno, y mientras todos nos adentramos en su discusión, se redefinen nuestras propias actitudes.

Tomaré como fuente la iluminadora y última novela de Virginia Woolf, *Between the Acts*: hacia el final, se monta un espectáculo pueblerino; diferentes eras desfilan una detrás de otra ante una asamblea reunida hasta que, de repente, unos niños emergen de los arbustos con latas y espejos, candeleros y esquirlas de vidrio, cualquier cosa que brille y refleje, aunque partida o rota. "¿Cualquier cosa que sea lo suficientemente brillante como para reflejar, presuntamente, a nosotros mismos? ¡Nosotros mismos! ¡Nosotros mismos!". El espectáculo continúa con fragmentos de citas de poemas y obras famosas, un revoltijo de literatura y cultura, hasta que los actores se detienen, sostienen sus espejos, y revelan la audiencia a sí misma, "como somos, aquí y ahora". Y esa ha sido la premisa de esta charla: la obra refleja a los que van a ver una obra, la civilización se construye a partir de lo que Woolf llama "sobras, restos y fragmentos", y el espectáculo continúa. El teatro siempre debe sostener un espejo por sobre la naturaleza, como le indica Hamlet a los actores, y al cambiar esa naturaleza, cambia la obra. No importa cuántas transgresiones teatrales haya o cuántas cuartas paredes se demuelan, estas obras clásicas y modernas y sus reposiciones contemporáneas nos muestran a nosotros mismos, no completos, por supuesto, sino un reflejo del mundo en que vivimos. La línea final de Woolf es esta: "Se levanta el telón. Hablan". El diálogo es básico en cualquier obra teatral –incluso un espectáculo como el descrito o una obra monoactoral o un mimo crean diálogo mientras haya una audiencia– y esta charla es más o menos la transcripción de la conversación silenciosa que he tenido conmigo misma, con estos dramaturgos y sus personajes y, por supuesto, ahora, con ustedes.

