

La textualización y visualización de rupturas narrativas en dos dramáticas de Samuel Beckett: las limitaciones del saber metafísico



Krisztina Zimányi y Alejandra López Ortiz

Universidad de Guanajuato, México

Resumen

A través del análisis textual de las dramáticas *No yo* y *Fragmento de monólogo* y de un estudio de sus respectivas adaptaciones cinematográficas, se considera la imposibilidad del saber metafísico así como la inevitable ruptura de sus narrativas verbales y visuales en el caso de los “inactores” moribundos que transitan hacia lo inefable. Se argumenta que, restringidos por las limitaciones de la condición humana, sus intentos de recitar lo inenarrable y de transgredir los límites del conocimiento fracasan por la carencia de herramientas en la lógica de representación.

Palabras clave

No yo
Fragmento de monólogo
Wittgenstein
adaptación a la pantalla
rupturas narrativas

Abstract

Through the textual analysis of the two dramaticules, *Not I* and *A piece of monologue*, and the study of their respective film adaptations, the current essay considers the impossibility of the metaphysical knowing as well as the inevitable rupture of the verbal and visual narratives in the case of the dying “inactors” who are about to pass over to the ineffable. Furthermore, the argument is put forward that, bound by the limitations of the human condition, their attempts to recount the inexpressible and transgress the limits of knowledge fail as they lack the means to offer a logical representation.

Keywords

Not I
A piece of monologue
Wittgenstein
screen adaptation
narrative rupture

A fin de cuentas, la muerte no es un acontecimiento de la vida, no es un hecho del mundo

Ludwig Wittgenstein

Introducción

El hombre es en esencia distinto a la naturaleza, al estar en contacto con el mundo exterior e interpretarlo, lo construye y, a su vez, se construye a sí mismo. El ser humano convierte la naturaleza en objeto de conocimiento humanizándola y, al mismo tiempo,

se afirma gracias a su relación con el otro. A pesar de que la naturaleza forma parte de la misma relación de manera potencialmente dialéctica, es inconsciente de sí misma: carece de la capacidad de reflexionar sobre sí, precisa del ser humano. De esta manera, el hombre adecúa los instrumentos de su propia realidad para interpretar ese mundo ajeno a él, a través de una herramienta exclusivamente humana y sapiente: su propio lenguaje. De modo recíproco, el nombramiento del mundo alrededor moldea su pensamiento, nuevamente posicionándolo en otra unión entrelazada y alterna.

Encima, el mismo lenguaje se circunscribe en la cultura en la cual se ubica y que, a su vez, está determinada por categorías propias de la ciencia o de la religión. De igual manera, el individuo, al intentar conocer, comprender y clasificar su entorno o ambiente, introduce mecanismos lógicos que le permitan aclarar el mundo, en la mayoría dictados por los términos lingüísticos que le sirven para organizar su conocimiento, comprensión y clasificación. Por lo tanto, los límites del sentido de su lenguaje quedan trazados en el terreno de lo pensable por medios lógico-lingüísticos y, “[...] lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo” (Wittgenstein, 1987: 11).

Aparentemente, la obra de Samuel Beckett, en cierta medida se ha convertido en el meta-texto por excelencia cuyo lenguaje casi resiste la interpretación crítica o, al contrario, se desenvuelve entre comentarios tan extremadamente distintos como el humanismo y el anti-esencialismo (según Murphy, 1994, profesado por los mismos críticos de los 60, entre ellos Cohn, 1959, 1962, 1973; Esslin, 1961 y; Kenner, 1962), el modernismo (Kern, 1982; Rabinovitz, 1982) y el post-modernismo (Nussbaum, 1988), el análisis religioso (Morrison, 1982) y psicoanalítico (Baker, 1997; Deleuze & Guattari, 2013).¹ Por su mera existencia, las piezas de Beckett si no nos dirigen hasta el límite de nuestra comprensión, por lo menos nos orientan hacia el territorio crepuscular del entendimiento lógico-lingüístico. Como expone Ricardo García Arteaga en “Principales temas de Samuel Beckett”, el dramaturgo se opuso al “[...] racionalismo greco-cristiano filosófico de la historia occidental” (2007: 101) ya que para él existían otras maneras de conocimiento “[...] no-racionalistas” (2007: 101). Continuando con esta propuesta, lo que se trata de proponer aquí con las obras beckettianas reside en que, así como el lenguaje puede enunciar y configurar la realidad, también hay fenómenos que escapan a la lógica y por lo tanto, al entendimiento.

En el presente trabajo proponemos analizar los planteamientos realizados por Beckett acerca de la imposibilidad del saber metafísico, es decir, lo que va más allá del límite lingüístico-racional a través del estudio de la ruptura de narrativas en dos obras: *No yo*² y *Fragmento de monólogo*³, tanto en las dramáticas como referente a las adaptaciones cinematográficas de las piezas. En otras palabras, examinamos cómo los personajes de estas obras se sienten limitados por el lenguaje al tratar de transgredir sus fronteras y, al no haber un más allá, de qué manera el vehículo de comunicación los confina de aquello inefable (el cruce hacia lo metafísico). Consideramos, en este estudio, versiones relativamente fijadas en el continuum espacio-temporal, esto es, menos efímeras en comparación con espectáculos de teatro que se prestan para el análisis sin el temor al constante cambio.

En su totalidad, todas las bifurcaciones ejecutadas en esta investigación arriban en un mismo destino, todas las cavilaciones versan en torno a un presentimiento. En la obra beckettiana hay un diálogo subyacente con el discurso wittgensteiniano, el cual permea y confluye en su narrativa. La corazonada da lugar a la certeza, en “Earlier Wittgenstein, Later Beckett”⁴ Andre Furlani (2015) constata la afinidad de Beckett por las ideas del filósofo austriaco. Beckett poseyó un gran número de fuentes directas e indirectas sobre la obra wittgensteiniana: desde el *Tractatus logico-philosophicus*; *Investigaciones filosóficas*; *Cuadernos de notas (1914-1916)*; *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*; hasta *Ocasiones filosóficas*⁵, entre otros. Consiguientemente,

1. Para mayor conocimiento, véase Richard Begam, 1997, Ronan McDonald, 2006 (especialmente, pp.116-126) o P. J. Murphy, 1994.

2. Escrito en inglés en la primavera de 1972. Primero puesto en escena en el Forum Theater de Lincoln Center, Nueva York, en septiembre de 1972. Primero publicado en 1973 por Faber and Faber, Londres. Primero puesto en escena en Gran Bretaña en el Royal Court Theatre, Londres, el 16 de enero de 1973.

3. Escrito en inglés para el actor David Warrilow en 1979 y actuado por él en Nueva York en 1980. Primero publicado en Kenyon Review en 1979.

4. Agradecemos por las sugerencias pertinentes al lector anónimo de la versión original del artículo, específicamente sus comentarios sobre la obra crítica de Andre Furlani referente a la afinidad entre Beckett y Wittgenstein. Dado que un artículo (Furlani, 2015) y el libro *Beckett after Wittgenstein* todavía no estuvieron disponibles cuando fue escrita dicha versión, hemos intentado integrar esta ilustración recién divulgada en la versión que llegó a publicación. Aunque el argumento evidentemente hubiera beneficiado de un estudio prudente del libro mencionado, desafortunadamente, no se ha presentado la oportunidad de realizarlo. No obstante, esperamos que se sigan las lecturas instruidas de la correlación entre estas dos mentes influyentes del siglo 20.

5. Cita completa extraída de “Earlier Wittgenstein, Later Beckett” de Andre Furlani: “The philosophical texts in Beckett’s recently catalogued Paris library, write Dirk Van Hulle and Mark Nixon, “not only confirm some of his well-known interests, but also include some surprising discoveries...”

(continúa en página 49)

tomando como punto de referencia el *Tractatus lógico-philosophicus* y *Conferencia sobre ética*, exploramos cómo, en estas dos obras (*Fragmento de monólogo* y *No yo*), se manifiesta la falta de vehículos lógicos que comuniquen ese estado metafísico que se vuelve imposible para la comprensión humana.

Aparte del análisis textual, presentamos las medidas visuales que se utilizan en las adaptaciones cinematográficas respectivas de las dos obras para desplegar los límites incomprensibles bajo nuestra lupa.

No yo

Como primer acercamiento, en *No yo*, nos enfrentamos sólo con una boca en el escenario. Boca arroja un continuo flujo de palabras que le es imposible retener, como si intentase reproducir un movimiento de conciencia sin ninguna aparente unidad argumentativa. Es poco posible comentar sobre la obra desde una perspectiva exclusivamente textual, pues el impacto que tiene esa imagen híper-femenina sobre un fondo en oscuridad absoluta casi no puede ser superado ni por las creaciones más brutales de los surrealistas (Diamond, 2004: 49).⁶ Sin embargo, el propio texto facilita un profundo análisis lingüístico de las fronteras metafísicas.

6. "In the darkness, at a height of eight feet above stage level, Beckett's Mouth, as the image of the female, rivals the fiercest creation of the surrealists." (Diamond, 2004: 49)

Palabras alrededor del agujero

Inicialmente, Boca comienza a hablar de una forma ininteligible durante 10 segundos,⁷ tras este tiempo, narra la historia, en tercera persona, de una mujer en sus setenta años, la cual sobrevivió "[...] prácticamente sin habla... toda su vida [...]" (Beckett, 1987b: 162). Boca relata una y otra vez incidentes acerca de la mujer, el discurso se vuelve fragmentario y, en ocasiones, se retorna incesantemente a ciertos pasajes que son los siguientes: el inicio, un parto.

7. Según las indicaciones del guión: "La voz continúa ininteligible detrás de la cortina, 10 segundos" (1987b: 159)

Fuera... en este mundo... este mundo... algo insignificante... detrás de... antes de tiempo... lúgubre agujero llamado... llamado... no importa [...] (Beckett, 1987b: 159)

Una ida al supermercado:

[...] hacer la compra...saliendo a comprar... centro comercial lleno...supermercado... con la lista en la mano... con el bolso [...] (Beckett, 1987b: 162)

Evocaciones sobre el campo:⁸

[...] una tarde volviendo al hogar... ¡hogar!... un montoncito de tierra en Croker's Acres... oscuro crepúsculo... sentada con la mirada fija en su mano [...] (Beckett, 1987b: 163)

8. El campo, o parque, es claramente identificado en la obra como Croker's Acres, un espacio abierto donde Beckett jugaba cuando era niño. Por lo tanto, la referencia también lleva alusiones autobiográficas.

La figura ante el tribunal:⁹

[...] que tenía que decir en su favor... culpable o inocente... póngase en pie la acusada... responda la acusada... de pie allí fijando la mirada en el espacio [...] (Beckett, 1987b: 164)

9. Aunque no forma parte del argumento presentado aquí, quizá cabe mencionar que un pasaje y la terminología aplicada en su entorno sugeriría que hay una quinta narrativa que se trata de una confesión, pero no en el sentido jurídico, como en el tribunal, sino referente al entorno religioso... (continúa en página 49)

Además, Boca insiste constantemente en que todos esos eventos no le han ocurrido a ella, estableciendo una distancia con la mujer narrada, "[...] ¿qué?... ¿quién?... ¡no!...

¡ella! [...]” (Beckett, 1987b: 165), incluso en las acotaciones podemos observar de qué manera se encuentra indicado el rechazo de Boca a utilizar la primera persona.

Se ha comentado abundantemente en la literatura crítica (Diamond, 2004; Knowlson & Pilling, 1980; Lawley, 2014) sobre la inaccesibilidad del “yo”, la primera persona, el corazón del universo personal y egocéntrico que justamente carece de la capacidad para alcanzar el centro. En este sentido, *No yo* se asemeja a una proyección interna de la representación espacial de obra opuestamente diversa de Beckett, con movimiento pero sin palabras: *Quad*. Lo que *No yo* tiene en común con *Fragmento de monólogo*, así como mostraremos más adelante en nuestra investigación, es que ninguna cuenta con personajes en el sentido tradicional de teatro, sino actores vueltos narradores, cuya función ya no es la de representar, sino la de contar y construir¹⁰ historias a través del uso de la tercera persona. Como si regresasen al estado infantil o, al revés, como si se adelantasen al estado del olvido senil, sin la capacidad de identificarse. En ambas dramáticas, los personajes se encuentran en la frontera de la existencia humana, tanto en el sentido cronológico, como en cuanto a la sensibilidad y coherencia.

10. Para mayor información sobre los personajes como narradores y constructores de relatos, véase la lectura comparativa de Shakespeare y Beckett de Lucas Margarit (2003).

Referente al mismo argumento, el aspecto que parece idóneo, a fin de explorar los límites (por los cuales se ciñen los dos monólogos en el enfoque de nuestra investigación, específicamente, en *No yo*), es justamente la impenetrabilidad de la identidad del hablador o de la habladora respectivamente, en conjunto con la ineptitud de expresarse dentro de los confines del lenguaje. Así, Boca en *No yo* cuenta una y otra vez, en una suerte de flujo de conciencia cíclica, cierto “primer pensamiento” que tuvo el personaje femenino al que se refiere y el cual desencadena hechos contradictorios. A continuación presentamos los fragmentos donde hemos observado las fisuras narrativas más pertinentes para la argumentación, en su intento por acceder a lo ininteligible y que resulta en un sinsentido.

En primer lugar se obvia la parálisis cognitiva

[...] pero el cerebro inmóvil ... inmóvil ... de algún modo ... puesto que su primer pensamiento fue ... oh mucho después ... brusco destello... surgido de tal modo que tuvo que creer ... con los otros abandonados... en un misericordioso... (*risa breve*¹¹) ... Dios... (carcajada). (Beckett, 1987b:160)

11. Cursivas del autor en el texto original.

que posteriormente da lugar a un tipo de “iluminación”, un momento de clara razón “desencadenado” por una fuerza externa “[...] el pensamiento fue... oh mucho después... brusco destello... ella era castigada ... por sus pecados... pues algunos de ellos... como para darle razón... pasaron como un relámpago a través de su pensamiento [...]” (Beckett, 1987b:160) y, continúa la temática, “[...] y siempre este rayo o destello... como un rayo de luna...pero probablemente no... ciertamente no... siempre el mismo agujero... ora brillante... ora oculto... pero siempre el mismo agujero.” (Beckett, 1987b: 161). Un poco más adelante del monólogo se retorna a la incapacidad de articulación: “[...] nada que ella pudiera decir... intentar algo más... pensar algo más... oh mucho después... brusco destello [...]” (Beckett, 1987b: 164)

En esta cadena de enunciados podemos observar cómo el pensamiento no puede ser comunicado, una y otra vez aparece ese “brusco destello”, que bien podría manifestar la precariedad de los medios lógico-lingüísticos, volviéndose así inenarrable aquel intento por cruzar el límite del lenguaje. En otras palabras, el lenguaje facilita ordenar el mundo, marca el límite de lo pensable, por lo tanto no hay un más allá.

Wittgenstein en su *Tractatus* apunta: “3.02 El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa. Lo que es pensable es también posible” (1987:29), en este sentido, para el filósofo, resulta imposible representar algo que vaya en contra de

la lógica. De manera parecida, en *No yo* nos encontramos ante la imposibilidad de representación: el personaje femenino intenta mostrar lo inefable, el anhelo se dirige a querer sobrepasar lo expresable en el discurso. “3.032 Presentar en el lenguaje algo que <<contradiga a la lógica>> es tan imposible como presentar en geometría por sus coordenadas un dibujo que contradiga a las leyes del espacio o dar las coordenadas de un punto que no existe” (1987: 30), argumenta Wittgenstein.

Para Beckett, el cerebro es responsable de las funciones mentales y cognitivas, entre ellas: la conceptualización del mundo inmediato, el nombramiento de los fenómenos (una vez sean conocidos) y, la expresión productiva derivada de los procesos epistemológicos, misma que después será cuestionada por el receptor sapiente del mensaje: “[...] y el cerebro... delirio total... también ahí... al querer encontrar un sentido [...]” (Beckett, 1987b: 163) trascendiendo, en contraste con Wittgenstein, la antítesis de nominalismo y realismo (Furlani, 2015: 75). Asimismo, la incapacidad es atribuida a un “lúgubre agujero” misterioso, el cual, como un hoyo negro, se traga sus pensamientos y la potencia para expresarse. “[...] algo que debía... decir... algo insignificante... antes de tiempo... lúgubre agujero [...]” (Beckett, 1987b: 164). Finalmente, se rememora el intento aunque esté destinada a errar: “[...] intentando no conocer lo que... lo que ella intentaba... lo que ella estaba intentando [...]” (Beckett, 1987b: 165).

Basándonos en los ejemplos antepuestos que manifiestan el fracaso al expresarse, a continuación, rastreamos cómo en *No yo*, Beckett explora los límites del sentido. El personaje retrocede ante la tentativa de mencionarlo: “[...] imperiosa necesidad de... decir... entonces salir corriendo [...] vaciarse [...]” (Beckett, 1987b: 165), a través de los hechos narrados, podemos examinar de qué manera el personaje no consigue configurar dicho fenómeno, incluso la idea de tratar de enunciarlo le aterra. Ella siente ajeno su propio flujo de conciencia, su propia voz, experimenta un sinsentido y quizás, a lo que esté apuntando es a que, traducido por medios racionales, resultaría simplemente absurdo e ilógico. En citas posteriores podremos observar, una y otra vez, cómo se presenta la cuestión acerca de lo inefable (la imposibilidad del saber metafísico), con el fin de mostrar que eso ininteligible se encuentra más allá de las posibilidades de la lógica.

¿De qué manera más adecuada podría representarse el quiebre completo del habla, la ruptura definitiva de la narrativa, la falta de palabras con contenido y su remplazo por el léxico funcional? En su mayoría, casi sólo aparecen preposiciones con una referencia espacial, como si su fin fuese manifestar lo irrepresentable y, delimitar lo experimentable por el ser humano en sus cuatro dimensiones complejo espacio-temporales. En el caso extremo, esas palabras funcionales sin valor léxico alguno impiden el acceso fuera del plano bidimensional, detrás, o más allá del cubo o de la esfera tridimensional y antes del tiempo, donde no llega ni la comprensión, ni la imaginación humana. Por lo tanto, permanecen en la inexistencia, “Fuera... en este mundo [...] algo insignificante... detrás de... antes de tiempo [...]” (Beckett, 1987b: 159).

Al seguir, ¿qué mejor manera de intentar acercarse a entender el vacío de cognición y, por lo tanto, del lenguaje, que apropiarse fenómenos (astro)físicos también más allá del pensamiento humano? De este modo, la existencia individual se convierte en algo más común, compartido por, en vez de “un” ser humano, “la” humanidad. “[...] siempre el mismo agujero... ora brillante... ora oculto... pero siempre el mismo agujero [...]” (Beckett, 1987b: 161). Así, se confirma lo que es desconocido y familiar, ya que el adverbio también señalaría la presencia de lo incognoscible: “[...] delirio total también ahí... al querer encontrar un sentido [...]” (Beckett, 1987b: 163). La infalibilidad de la disposición se anuncia con una certeza incuestionable: “[...] nada que ella pudiera decir... nada que ella pudiera pensar [...]” (Beckett, 1987b: 165). Al final, el lenguaje pierde su función de herramienta de comunicación y lo único que se manifiesta es la imposibilidad de expresarse a través del propio lenguaje. La materia se convierte en la nada, todo se pervierte en lo desconocido.

El agujero alrededor de las palabras

12. "Despite the theatrical nature of the piece, the startling image at the heart of it – an isolated mouth – could perhaps be better realised in the cinema." (Jordan, 2000b)

"A pesar de la naturaleza teatral de la obra y la imagen turbadora en el centro – una boca aislada – al parecer se presta más a la interpretación cinematográfica" (Jordan, 2000b)¹² relata Jordan, el director de la versión de *No yo* ejecutada para la colección televisada de la obra completa de teatro de Beckett. Indudablemente, una boca "suspendida" en el aire a casi tres metros por encima de los espectadores sobre un fondo negro, nunca tendrá el mismo impacto que la misma boca a nivel de los ojos que casi llene la pantalla (o que puede estar proyectada en cualquier tamaño). Mejor dicho, mientras el público del teatro es testigo de la tirada verbal en su abstracción, los detalles fisiológicos de Boca, los dientes, la lengua y la saliva se demuestran a detalle en el televisor o el cinema. De esa manera, la pantalla, sea chica o grande, ofrece una vista aún más perturbadora, por añadir el efecto visual paralelo a la verborrea de manera igualmente repulsiva que fascinante.

Por lo mismo, el director de la pieza tendría la oportunidad de llevar, o más bien forzar, al espectador a que alcance los límites de su zona de confort y, llegue al borde de la incomodidad, al margen de la comprensión. Para recrear el efecto inquietante e impresionante provisto por el texto beckettiano, debería exigírsele al observador que experimente la contrariedad, el fastidio de la frontera por medio del uso del lenguaje cinematográfico. Continuando con nuestra propuesta wittgensteiniana, la traducción intersemiótica, para usar la terminología de Jakobson (1959/2000), del texto en otra modalidad de presentación, tendría que fallar a su propio género, en el sentido de ya no poder manejar la representación de lo comprensible con las herramientas disponibles en su repertorio. Es decir, se tendría que fracasar dentro de las limitaciones visualmente viables y, habría que abortar la idea de que es realizable representar lo inconcebible por medios cinematográficos.

13. "Also, working within the limits of Samuel Beckett's stage instructions becomes oddly liberating, like etching a map of the world on a postage stamp." (Jordan, 2000b)

Según Jordan, a pesar de las estrictas indicaciones del autor, tenía carta blanca para realizar la adaptación. "[E]l trabajo limitado por las instrucciones escénicas de Beckett", explica el director, "se vuelve curiosamente liberador, casi como grabar el mapa mundial en un sello postal".¹³ Sin embargo, la liberación, es decir su versión con Julianne Moore, produjo el distanciamiento de unos aspectos de la obra más reconocida, que claramente se manifiestan en la versión de la BBC el año de 1973, dirigida por Tristram Powell, con Billie Whitelaw como Boca. No queda duda de que esta adaptación fue casi imposible de superar, por razones tanto conceptuales como prácticas, dada la colaboración del propio autor en la realización y, también, por la actuación insuperable de su actriz favorita. Según la leyenda urbana (Ackerley & Gontarski, 2004; Bair, 1978/1990; Zarrilli & Hulton, 2009), Beckett exigió a Whitelaw tal nivel de dificultad que ella casi se desmayó, lo que motivó al escritor a disculparse.

14. La nacionalidad del director tal cual, en teoría, no necesariamente debe jugar ningún papel en la adaptación. Sin embargo, Jordan comenta que "[...] entre la pura poesía y la narrativa fracturada, vi cómo funciona la mente – no como un flujo lineal de pensamiento, sino como capas de interjecciones, interrupciones e insurrecciones. Entre las piedades cristianas y coloquialismos irlandeses desparrramados, también oí el sonido de mi tierra". "[...] between the sheer poetry and the fractured narrative, I saw a transcript of how the mind works – not a linear stream of thought, but layers of interjections, interruptions, insurrections. In the scattering of Christian pieties and Irish colloquialisms, I also heard the sound of home." (Jordan, 2000b).

En fin, ¿qué distingue las dos adaptaciones televisivas? ¿Qué exceptúa la versión anterior? ¿Por qué la preferencia por la adaptación de Beckett y Whitelaw? ¿Cómo se diferencia la colaboración más moderna entre el director igualmente reconocido y, también irlandés,¹⁴ y la actriz indudablemente talentosa y premiada? ¿De qué manera se representa la ruptura narrativa en el enfoque de la obra textual y teatral? Curiosamente, las respuestas se encuentran en el manejo de los rompimientos visuales de las dos ofertas cinematográficas: sin querer revelar las observaciones conclusivas antes de madurarlas, a primera vista, cuanto menos se intenta reflejar el quiebra del lenguaje verbal con herramientas visuales, tanto más se despliega la desavenencia literal. Es decir, cuanto menos se utiliza el efecto de los cortes para desorientar y desconcertar al espectador, tanto más se concentra en la narrativa frenética de Boca.

Asimismo, la reducción definitiva del cuerpo (femenino) hacia la boca y la sustracción correspondiente de las narrativas inteligibles a una serie de excreciones verbales

necesitan la concentración infinita sin distracción alguna. En contraste, Jordan ofrece una interpretación mucho menos incómoda tanto para la actriz como para el espectador. En su interpretación, Julianne Moore entra a escena para sentarse en una silla (evidentemente reminiscente a una silla eléctrica) y, así para dar inicio con el monólogo. Una vez que se obvia la figura de una mujer joven y bella, las recolecciones de la narradora supuestamente en sus setenta parecen incongruentes y, eso, en conjunto con el movimiento constante de la cámara, conlleva a la pérdida de la concentración propuesta. Mientras en la versión dirigida por Beckett la única toma se enfoca en la babosa boca de Whitelaw, los saltos de perspectiva en la versión de Jordan exponen los deseables labios de Moore, que a veces cambian por la duración de una sola palabra desviando la atención.

De esta manera, se evidencia la diferencia de las dos versiones, con respecto a su manejo de conceptualizaciones opuestas de la representación de lo incómodamente incognoscible de la percepción humana. Durante los 13 minutos del flujo verbal producido por Julianne Moore, al parecer, hay más de doscientos cortes y cambios de perspectiva, que, por los desplazamientos inesperadamente rápidos entre las vistas laterales y la frontal, así como la distancia, más la cercanía del objeto, la misma Boca, extravían al espectador. A veces la cámara se acerca tanto a los labios y a los dientes, que el mero movimiento del orificio sugiere un cambio del punto de vista. Por lo tanto, se pierde cualquier orientación, se degeneran los bordes, se confunde el marco. Aparentemente, la adaptación asemeja la pérdida de sentido de la obra original.

Sin embargo, la consternación no alcanza a reflejar el ofuscamiento beckettiano por tres razones. Primero, emerge un patrón en el uso de los cortes en cuanto a las repeticiones textuales. Es decir, unas oraciones recurrentes se relacionan con ciertos puntos de vista, así “¿Qué?” siempre se visualiza en la derecha con un cambio abrupto, o, “!ella!” aparece en la toma frontal. Este tipo de respaldo visual obvia las alusiones mucho más ocultas en el texto original y, de este modo, en vez de confirmar el despiste dramático, produce un efecto adverso. Además, como se mencionó anteriormente, la apariencia juvenil de la actriz invierte el tenor del texto: los recuerdos de una señora al borde de su existencia lingüística y cognitiva. A pesar de los confinamientos de la silla eléctrica, Moore nunca llega al límite de sus habilidades y capacidades teatrales ni humanas. Finalmente, mientras los labios sin duda se convierten en una vagina dentada en la pantalla, de una imagen vivaz y tierna por la fragancia de la boca grabada, el espectador nunca se pierde en el agujero (el vacío, el nihilo beckettiano), en contraste con la adaptación previa de Billie Whitelaw.

En cuanto a la similitud de la boca y la vulva, la visualización en el video de 1973 no podría ser más desconcertante. La narrativa se desasocia en absoluto del cuerpo (Keller, 2002) y en la toma casi frontal se convierte en un ente que, al parecer, sólo tiene una abertura que únicamente sirve para la excreción del contenido menos deseable. Las intenciones de Beckett con respecto a la puesta en escena de esta obra son bastante documentadas en la crítica, incluso si en unas ocasiones es de manera vicaria. Las dos anécdotas en que se destaca lo más prominente, se relacionan, por un lado, con la semejanza de la boca, o “Boca” por considerarla en su propio ente, a otros orificios de la anatomía femenina (véase, por ejemplo, Brater, 1987: 35 citado en Diamond, 2004: 63; Cronin, 1999: 552; Knowlson & Pilling, 1980: 200) y, por otro, con las instrucciones del autor que la puesta en escena se realice con la menos posible actuación y lo más rápido (BBC NewsMribology, 2013; Cronin, 1999: 552; Dawn, 2013; Lane, 2014; Whitelaw, 1995: 80 citado en McDonald, 2006: 19).

En el momento en que todo el conjunto de los labios, de la lengua y de los dientes pierde su sentido visual y adquiere una nueva significación de una “cosa” babosa que podría ser un animal, anfibio, pez o reptil, la marginalización de la personalidad culmina en

la ininteligibilidad de las cuatro historias relatadas en tercera persona. Mientras el flujo desembocando de las palabras de una entidad suspendida en la escena, vista desde una perspectiva inferior por el espectador, todavía ofrece algún escape por la distancia entre el resquicio y el público, la versión televisada de Beckett y Whitelaw no permite el mismo alivio. Lo más probable es que fue por esa razón que se tomó la decisión de emitir la grabación en blanco y negro en lugar de a color, pues se consideraba demasiado perturbadora (Brater, 1987: 35). Es justamente esa inquietud y subversión que se trasmite entre la narradora y los oyentes dentro de la visualización, donde el rol del “Auditor” se eliminó (ibid.) dejando al público con sus propias interpretaciones sin soporte alguno.

Con respecto a la incomodidad de la situación, al borde de la crisis existencial privada de la narrativa centrada en sí misma, la narradora llega al final de sus facultades. Es sumamente importante que la actriz al escupir el monólogo también se sienta alterada, que llegue a sus límites para ser capaz de divulgar la desesperación de la narradora. Es legendario cómo Beckett exigió a Whitelaw que aguantase el fastidio de estar inmovilizada y sujeta al punto del dolor (Ackerley y Gontarski, 2004; Bair, 1978/1990; Zarrilli y Hulton, 2009) o cómo la joven actriz irlandesa Lisa Dwan (2013), heredera del legado de Whitelaw a través de sus reuniones, se pierde en la carencia de estímulos visuales y auditivos. Si el esfuerzo para llevar a cabo las instrucciones de Beckett de “no actuar” y “articular, tan rápido como sea posible” exasperan a la artista, la cámara en la ejecución del video iguala el atrevimiento en fastidiar al espectador por no dejarlo desviar su atención de la narrativa, sin importar que tan fracturada sea. Así, la identificación con la irritación de la narradora por la marginalización de su existencia se realiza con una perfección incomparable.

Teniendo en cuenta los comentarios anteriores sobre las dos adaptaciones, se puede reflexionar sobre su fidelidad al representar un intento fracasado de comprender lo inefable a través de la conceptualización que facilita el uso del lenguaje humano. Al parecer, la grabación de la BBC, cumple con estas demandas evidenciadas por Beckett, Whitelaw casi entra en un trance, y, evidentemente experimenta un estado al límite de lo humanamente concebible. El espacio enmarcado por sus labios se vuelve un agujero negro que emite un flujo verbal, que rodea las palabras indistinguibles y que inevitablemente atrae al espectador, o, mejor dicho, al testigo, puesto que la actuación parece más involuntaria que planeada. Es justamente la pérdida de la voluntad y la capacidad lingüística de conceptualizar el mundo conocido, lo que se demuestra de manera más fiable en la obra beckettiana dentro de la versión emblemática de 1973. Así, el monólogo femenino se convierte en la manifestación de la experiencia humana incomprensible e inexplicable, de modo que se asocia el agujero del universo anacrónico minúsculo y enorme a la vez con el orificio escondido del cuerpo femenino de manera lúgubre.

Fragmento de monólogo

Si *No yo* representa lo incomprensible en la forma de un agujero en el ambiente natural, sea de una magnitud universal o corporal, *Fragmento de monólogo* parece demostrar las limitaciones de la conceptualización humana a través del lenguaje entre, literalmente, paredes construidas. Las dos obras también tienen en común que empiezan con el anuncio de un parto. Sin embargo, en el caso de *Fragmento*, en el monólogo masculino, el propio anuncio presagia al mismo tiempo la muerte pendiente, como si el periodo entre los dos eventos cataclísmicos de la perspectiva individual fuera no sólo efímero sino también incognoscible.¹⁵ Seguimos explorando cómo el fracaso del lenguaje, al expresar la experiencia más allá de lo perceptible, se manifiesta de manera textual y visual en las obras de Beckett y sus adaptaciones, en esta ocasión, en *Fragmento de monólogo*.

15. Aquí tal vez cabe mencionar que en el texto inglés “Birth was the death of him” (“El nacimiento fue su muerte”) alude a la expresión idiomática irlandesa “it’ll be the death of you” que puede referirse a cualquier cosa que el hablador / la habladora considera perjudicial a la persona a quien se dirige el comentario. Sin embargo, en el contexto actual está cargada con un enfoque incuestionablemente filosófico.

Hablar a la pared

En la pieza, nos situamos, nuevamente, ante la imposibilidad de representación de lo ininteligible a través del lenguaje. Un viejo actor identificado como Locutor, cuenta la historia de un anciano “[...] Nacido muerto de noche” (Beckett, 1987a: 253). Aunque la apariencia de Locutor y su personaje sea similar en las descripciones (ambos visten camisón y calcetines blancos, ambos se encuentran al costado de una lámpara), Locutor rechaza o pone en duda cualquier posible relación con su personaje, “Funerales de...él” (Beckett, 1987a: 253), “¿Dónde está él ahora?” (Beckett, 1987a: 257), “¿Él? La palabras cayendo de su boca [...]” (Beckett, 1987a: 256). A saber, independientemente de si Locutor relata en tercera persona una historia sobre sí mismo o no, se atiende a la narración realizada por éste acerca del anciano; así, se presencia de qué manera el personaje va luchando contra las palabras en un intento por recuperar su pasado y construir su presente. En este sentido, Locutor no se distingue de su homóloga en *No yo* en cuanto a su incapacidad al identificarse en la primera persona.

Consiguientemente, desde el principio, Locutor sitúa a su personaje en el límite, en la zona crepuscular entre la vida y la muerte. El nacimiento está vinculado con la primera palabra y la muerte con aquello que trasciende al lenguaje, al entendimiento: “El nacimiento fue su muerte. Otra vez las palabras son pocas. Morir también. El nacimiento fue su muerte. Sonrisa espectral desde entonces.” (Beckett, 1987a: 253). Sin evidencia alguna, podríamos suponer una relación intertextual hacia atrás, hacia la pieza femenina del orificio oral, como si la sonrisa idiota e insolente se hubiese quedado “espectral desde entonces”. También se hace referencia a la incapacidad de “la mujer” en *No yo* de hablar, de expresarse en varias ocasiones en su vida, en frente del tribunal, en el supermercado o en Croker’s Acres: “Otra vez las palabras son pocas”. En ningún caso se refiere al monólogo, sino al personaje, al sujeto de la narrativa, lo que siempre sigue con rupturas, aparentemente sin sentido y sin estructura.

Como si la existencia disponible a la expresión lingüística entre el nacimiento y la muerte no contase, la narrativa conocida y cognoscible puntuada por los eventos acostumbrados no vale. Sólo la ruptura se reconoce: la transición de un estado al otro, al límite, donde el parto literalmente emerge al cruce de la creación divina por el verbo. Otra vez, el agujero aparece, la boca expulsa la lengua, un ente en sí mismo, el recién nacido, y fluye la palabra que ilumina sus alrededores, llega el momento de comprensión y “rompe la oscuridad”. “[...] Separa los labios y empuja la lengua hacia adelante. Nacimiento. Rompe la oscuridad.” (Beckett, 1987a: 256). De nuevo, como si los incidentes no tuviesen nada que ver con el narrador, falta la congruencia entre la historia, el sujeto y el hablador, semejante a los narradores de las obras narrativas de Beckett (Gontarski, 2004: 198).

Locutor narra las acciones realizadas una y otra vez por el personaje, que consisten en encender la lámpara, permanecer frente a la pared vacía y mirar a través de la ventana la inmensa oscuridad. La lámpara, aparte de volverse protagonista en la narración, también “actúa” en la obra, se enciende y se extingue, respectivamente, al principio y al final de la pieza, dando la bienvenida a la luz y saludando a las tinieblas. Asimismo, delimita el monólogo, sea sólo un fragmento, o mejor, fragmentado, le proporciona un marco distinto. En este sentido, esta fuente de luz define la vida fraccionada, esto es, la narrativa en ruptura, desde el nacimiento hasta la muerte. Además, la pared y la ventana, las dos construidas por fuerzas humanas a fin de determinar un espacio privado y, supuestamente, protegido, también confinan a Locutor y a su narrativa quebrada. Por la negrura al otro lado de la ventana y por la solidez de la pared, se desconoce lo que existe, o podría existir más allá, solamente se cuenta con la incompreensión dentro de los confines.

En la narración se intenta comparar la pared entre un pasado y un presente, pero sólo se consigue generar mínimas representaciones. Locutor cuenta cómo dicha pared alguna vez estuvo cubierta por fotografías de los seres queridos de su personaje; empero, en el presente se encuentra vacía. “Allí el padre. Aquel vacío gris. Allí la madre. Aquella otra. Allí juntos. Sonriendo. El día de la boda. Allí los tres. Aquella mancha gris. Allí solo. Él solo.” (Beckett, 1987a: 254). Aparentemente, los progenitores, los responsables del nacimiento, ya se han despedido y se han trasladado a un terreno desconocido e inenarrable, en la penumbra, la mancha gris entre la luz y la oscuridad que no se puede expresar en términos compartidos por el lenguaje humano. Así, la pared no sólo circunscribe la existencia del sobreviviente, sino la restringe, condiciona y confina. Además, en vez de facilitar la transparencia, confirma las limitaciones de una reflexión acerca de la subsistencia insignificante de los antepasados.

El sujeto de la narrativa fragmentada, como el mismo Locutor, oscila entre la pared y la ventana, que tampoco permite traslucir, o mirar más allá, sino cubre la realidad al otro lado de las demarcaciones. Además, en dichos casos, Locutor se enfrenta ante la imposibilidad de nombrar eso desconocido, eso, que se encuentra más allá. Ni él, ni el personaje pueden conceptualizar el mundo alrededor. Asimismo, “Permanece allí frente a la pared mirando más allá. Nada allí tampoco.” (Beckett, 1987a: 254) Se encuentran frente a la nada, ambos en el sentido práctico y filosófico. “Permanece como tronco aún mirando fijamente fuera. En un inmenso negro. Nada ahí.” (Beckett, 1987a:255). En su estado, la luz tampoco ayuda y, él “[...] Permanece al filo de la luz de la lámpara mirando fijamente más allá.” (Beckett, 1987a:256).

Tras haber considerado la conceptualización de las limitaciones en la obra, pasaremos al problema que nos interesa analizar: el del lenguaje. Locutor narra la lucha del personaje por expresar lo inefable, trata de rasgar dicha oscuridad, a pesar de ello, no puede manifestarlo:

Atendiendo a la palabra *rip*. Permanece allí mirando más allá a esos negros labios cubiertos estremeciendo las palabras medio oídas. Que versan sobre otros asuntos. Que tratan de versar sobre otros asuntos. Hasta que oye a medias que no hay otros asuntos. Nunca hubo otros asuntos. (Beckett, 1987a: 258)

Dicho esto, el anciano a través del lenguaje no consigue dar cuenta de los fenómenos que trascienden la vida: el personaje moribundo se encuentra mirando más allá, donde la palabra ya no puede representar, “El morir y el ir. De la palabra va. ¡Fuera palabra!” (Beckett, 1987a: 257).

En “Earlier Wittgenstein, after Beckett” Furlani manifiesta que en ningún momento Wittgenstein habla de lenguaje trascendental, por la sencilla razón de que las cuestiones metafísicas no pueden plantearse, no hay un afuera del lenguaje, todo está delimitado y situado en el orden del mundo.

En las piezas beckettianas los personajes se están extinguiendo. En sus discursos sobrevienen disociaciones lingüísticas y reducciones racionales mínimas porque se está acechando el saber metafísico. Debido a que no puede pensarse el otro lado del límite, no hay un más allá, a saber, al no haber vehículo lógico que comunique dicho estado místico, no hay enigma, ni trascendencia. Por consecuencia, los personajes seguirán permaneciendo en la incomunicación, en el sinsentido y el silencio. Los sujetos beckettianos pretenden ir hacia ese espacio que está fuera del terreno lógico-lingüístico y, lo que experimentan es la contradicción, las rupturas del discurso racional, el sinsentido. No logran representar ese saber porque se halla fuera de los hechos del mundo. A través del discurso fragmentado y plegado de descripciones en ocasiones, inconexas, se encuentran bordeando el límite, pretenden simbolizarlo por medio de imágenes

efímeras como ráfagas de luz, destellos u oscuridad, pero aun así ven mermado su intento. Por lo tanto, si no pueden verbalizar ese espacio metafísico, si no pueden nombrar por medios lingüísticos lo que los trasciende, lo único que les queda es el silencio.

Fijarse en la pared

El mismo silencio no es nada desconocido en la tradición cinematográfica y, es conveniente para la obra beckettiana donde abundan momentos de afonía cargada. Ahora bien, Robin Lefevre (2000a) utiliza otras herramientas visuales al realizar la adaptación de *Fragmento de monólogo* con la actuación, o mejor dicho, inactuación, de Stephen Brennan. Según la propia declaración del director, “Beckett quema imágenes en la mente en menos tiempo que tarda en preparar un sándwich”.¹⁶ Indudablemente, iguala al autor irlandés del texto en producir perfiles emblemáticos que permanecen grabados en el cerebro por su expresividad impresionante. Aparte de optar por una grabación en blanco y negro, supuestamente con el fin de evocar un ambiente nostálgico, los cortes altamente bien definidos y los marcos precisamente delineados logran reflejar las limitaciones anteriormente consideradas.

16. “Beckett burns images on your brain in the time it takes to make a sandwich.” (Lefevre, 2000b.)

Parece significativo que el corto empiece con una perspectiva externa que muestre al Locutor encerrado entre las paredes y una ventana: como su figura emerge detrás de la cortina de lluvia, se revela el contorno de un anciano deteriorado con la mirada ocultada orientada hacia la pared. En este sentido, la conceptualización de la versión televisada es homologa aparentemente a la del texto con referencia a la representación de la experiencia llevada al límite. Asimismo, las palabras en la obra original se niegan a la comprensión, mientras, en paralelo con el discurso verbal, el simulacro visual refuta la interpretación ordinaria de la imagen. En palabras simplificadas, no tiene sentido mostrar en la pantalla al protagonista con la espalda al espectador evidentemente limitado por los confines de una estructura sólida que le obstruye la vista. En definitiva, la adaptación cinematográfica perfectamente logra lo que propone el texto beckettiano, es decir, llega al límite de su propia expresión y, sólo le queda contar una narrativa que rompa con la configuración tradicional.

La continuación tampoco se desvía de la traducción fiel, puesto que el monólogo apropiado comienza con un corte claro y distinto de la manera en la cual la frase inicial, anteriormente analizada, recibe un tratamiento visual meritorio. Se da a la luz el discurso, literalmente se alumbra la palabra en un acto de creación; sin embargo, las ventanas del ánimo, los ojos, vacíos, muertos nunca miran hacia la cámara, al contrario, se fijan en una distancia indefinida, “El nacimiento fue su muerte”. Aunque la cara está iluminada, carece de la ilustración, no se permite conocer fuera del marco, casi se encierra el cuadro y no hay forma de averiguar lo que queda fuera de los bordes. Ni siquiera favorece el movimiento circular de la cámara alrededor de la cabeza, un instrumento cinematográfico que se maneja perfectamente, por ejemplo, en el caso de la adaptación de *Aquella vez* (Garrad, 2000). Mientras en la versión realizada por Charles Garrad la perspectiva sirve para la identificación de las distintas voces del hablador, en la instancia del *Fragmento* se utiliza a fin de enseñar las limitaciones desenfocadas en el fondo a pesar de que se mantiene el rostro de Locutor en el encuadre.

De manera altamente sutil, se cesa la circulación de la cámara y se detiene con la silueta de la ventana que se halla atrás de Locutor al momento en cual él enuncia “Va a tientas a la ventana y mira fijamente fuera” (Beckett, 1987a: 254). El marco, como la mirada fija de Locutor, no se trasfigura durante el primer cuento del rito (el encendido de la lámpara). La mirada muerta junto con la narrativa distinguible al prender la luz es igual de incongruente que la mención anterior del parto y el nacimiento subsecuente.

Al parecer, la historia de la rutina mundana, aunque sea completa y sin ruptura alguna, no merece atención más que en el miramiento dislocado y despistado de Locutor. Los ojos nunca están repletos de vida, la expresión corporal nunca sugiere ninguna vitalidad, vivacidad o alegría. Los recuerdos, aunque intactos y coherentes, no llevan alivio durante el periodo que no se mueve la cámara.

Similar al corte anterior, se anuncia el salto abrupto de perspectiva. Como si tuviese poderes de creación por enunciar las palabras, el ángulo de repente sigue las instrucciones de Locutor y, en paralelo con el protagonista de su propia narrativa, “[r]etrocede al filo de la luz y permanece mirando la pared en blanco” (Beckett, 1987a: 254). “Una vez cubierta con cuadros” (ibid.), sigue narrando Locutor, de nuevo con la espalda al espectador y, enfrentado a la pared. La narrativa visual, justo como la textual, se convierte en el referente omnisciente, pero impotente, que provee el marco en el marco: la huella impresa de las fotografías ya descartadas. Sin embargo, la imagen sólo concuerda con la historia por un momento fugaz cuando el corte regresa al previo, así que la narrativa del rasgamiento de las fotos, de modo bastante disconforme, se muestra durante un corte largo y de movimiento lento. Cuando se repite la descripción del permanecer “allí mirando la pared en blanco” (Beckett, 1987a: 254), se convierte la cámara en los confines, el espectador refleja la mirada de Locutor y se enfrenta a la contemplación de sus propias limitaciones.

Estos términos se despliegan de manera aún más impactante durante los siguientes cortes, donde se contradicen contenido y forma. Primero, la lista reproducida de los parientes fallecidos maneja un enfoque completamente nuevo donde sólo se ven los ojos, el monólogo se vuelve completamente interno. Las fotografías se señalan solamente por el minúsculo movimiento de los ojos y, al parecer, nunca se realiza la narrativa de manera explícita, sino se mantiene efímera y sin representación objetiva alguna. La acción de tirar las imágenes tras la muerte de cada persona confina a la representación verbal, que provoca incredulidad o, por lo menos, duda sobre la fiabilidad del narrador y, consiguientemente, sobre la misma narrativa. No se enseñan las gesticulaciones, como si fuese incomprensible implicar la muerte de “digamos los seres queridos” en conjunto con el desecho de su memoria.

Curiosamente y de manera contradictoria, el corte regresa a la pared, a la manifestación de las limitaciones actuales, una vez que se termina la acción en la narrativa y, sigue la contemplación de la constitución de las fotografías. “Olvidado. Todo pasado tanto tiempo. Ido. Arrancado y rasgado en jirones. Esparcido por todo el suelo. Barrido fuera del camino y olvidado. Mil jirones bajo la cama con el polvo y las arañas”. (Beckett, 1987a: 254). Continúa la discordancia en cuanto a la apertura de perspectiva por el retroceder de la cámara, otra vez, de forma paradójica, justo al llegar a la repetición del permanecer “allí frente a la pared mirando más allá”. De esta manera se cuestiona el “más allá”, especialmente porque, a pesar de girar la cabeza hacia su supuesto público, Locutor nunca ve al espectador a los ojos. Casi conformando la incongruencia, la confusión de lo textual y visual, el próximo corte se cierra y se acerca al rostro de Locutor justo cuando él vuelve a filosofar sobre lo que está “más allá” y la descripción de sus alrededores. También sigue con la misma incoherencia entre narrativa “activa”, entre comillas por la sencillez de las acciones, y la imagen estática de la grabación, entre la maniobra narrada de vestirse y la inmovilidad de Locutor “frente a la pared”.

En este momento se consolida la inseparabilidad de Locutor y el personaje de la narración con la representación metanarrativa tanto textual como visual. “Habita de este modo como si incapaz de moverse de nuevo. O no queda ningún deseo de moverse otra vez. No queda suficiente deseo de moverse otra vez”. (Beckett, 1987a: 255). La descripción parcial del rito de encender la lámpara no ocasiona ningún cambio significativo

en la visualización. Sin embargo, al llegar a permanecer “allí mirando fijamente más allá”, la perspectiva se ha cambiado y, se aumenta en el enfoque la mirada desierta e indiferente de Locutor. Como comenta Furlani (2012), en sus obras maduras ambos Beckett y Wittgenstein se interesaron en las limitaciones, más que de la duda, de la certidumbre (44).

Como “el nacimiento fue su muerte”, la visualización, el único momento drásticamente inesperado en todo el corto, tampoco puede rezagarse y, consiguientemente, se evoca el agujero negro de *No yo*. La negrura de la boca abierta y los resultantes momentos de oscuridad absoluto al pronunciar la palabra “birth” o “nacimiento” abren la vista a un universo paralelo donde se permite la representación visual directa del contenido textual. Además, la imagen de la ventana simultáneamente representa la luz, la posibilidad de ver “más allá” y el confinamiento de las paredes, de la construcción humana, tanto física como mental. En este nuevo cosmos, el movimiento de la cámara imita la narración pasando por la oscuridad total de la pared de los recuerdos al ritual de encender la lámpara, durante la primera serie de movimientos engravada en la mente del (in) actor-narrador. La creación divina por palabras se reconstruye de manera imperfecta, se enciende la luz de la lámpara.

Ahora bien, se constata la incomprendibilidad de la existencia humana y, después de un corte pausado, se regresa a la confusión principal: “Nacimiento fue su muerte”.

Permanece al filo de la luz de la lámpara mirando fijamente más allá. Es una completa oscuridad de nueva. Ida la ventana. Idas las manos. Ida la luz. Idas. Una y otra vez. Una y otra vez idas. Hasta que la oscuridad se disuelve otra vez.
(Beckett, 1987a: 256)

De nuevo, llega el crepúsculo, el estado intermedio, trascendente, a la frontera de lo claramente definible, cognoscible, explicable. Visualmente, también se vuelve a la narración oral, a los confines de un corte facial hasta el punto de “nacimiento”. No obstante, no se repite el milagro, aunque “rompe la oscuridad”, se nace otro día, no se trata de un nuevo comienzo, de un nuevo universo a través del agujero negro, solamente se modifica la perspectiva visual por una retirada menos significativa de la cámara y una modificación no tan manifiesta del ángulo.

La alusión lúdica de la grabación emblemática de la BBC al mostrar los labios de Locutor sólo rompe la carencia de alivio por unos segundos y, se regresa al confinamiento del corte más restringido: enfocado en nada más que los ojos. A pesar de la aceleración del habla, la cámara muestra a Locutor “[o]tra vez en la ventana mirando fijamente fuera” (Beckett, 1987a: 257), fuera de su cabeza, fuera de su mundo comprensible. Por otros segundos vuelve a referenciar la representación del parto por la boca abierta, de manera parecida a la versión televisada de *No yo*, pero sólo para exponer nuevamente el rostro inexpresivo sin referencia alguna a las acciones descritas en la narrativa. Aunque se altera el punto de vista, no se presta atención a los cambios en el texto, ni siquiera a “la palabra rip”, el epicentro de la obra, la ruptura no sólo de la fotografías, sino también de la propia narrativa que merece el tratamiento de un artículo escolar (Morrison 1982).

Se termina la adaptación con “lo inexplicable”, los límites de lo cognoscible, “Precedente de ningún sitio. Sobre todas partes en ningún sitio. El globo solo. Ido solo.” (Beckett, 1987a: 258). Se representan los ojos, en el marco más confín posible, como ventanas que al mismo tiempo abren la vista y delimitan el espacio. Se revalida que la confirmación y seguimiento visual de la narrativa sólo es factible en momentos de ruptura, y la demarcación por la contradicción entre el contenido textual y la representación visual es la norma. Aparentemente, ni lo cognitivo, ni lo sensorial pueden recuperar la coherencia narrativa.

La ruptura narrativa beckettiana en cuanto a los propósitos de Wittgenstein

Luego de haber contemplado dos obras en particular con respecto a la cuestión de las limitaciones de conceptualización a través del lenguaje, intentaremos profundizar en los planteamientos presentes en la obra beckettiana sobre el problema del lenguaje. Para ello tomaremos algunas de las proposiciones realizadas por el filósofo Ludwig Wittgenstein. Uno de los aspectos importantes de la teoría de Wittgenstein que propone en su obra *Tractatus lógico-filosófico* es cómo el lenguaje se sitúa en los límites de lo pensable, es decir, en “la lógica, el mundo, la ciencia”¹⁷. En este sentido, dentro del pensamiento temprano wittgensteiniano, las cuestiones metafísicas sobre el significado del mundo, como, por ejemplo, las de la ética y la religión, no pueden ser planteadas por medios lingüísticos, esto es, son inenarrables¹⁸. Consiguientemente, los cuestionamientos sobre el absoluto, sobre la muerte, serían sólo pseudo-proposiciones, no tendrían respuesta posible porque se exhibiría la imposibilidad de representación lógica. En las propias palabras del autor, “3.02 El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa. Lo que es pensable es también posible”. (1987: 29)

Por lo mismo, implícitamente, lo que no es pensable, tampoco puede considerarse posible. Así funciona la cognición y comprensión, al menos, dentro de las limitaciones humanas. En consecuencia, “3.03 No podemos pensar nada ilógico, porque de lo contrario tendríamos que pensar ilógicamente”. (1987: 29) En términos de lógica:

3.032 Representar en el lenguaje algo <<que contradiga la lógica>> es cosa tan escasamente posible como representar en la geometría mediante sus coordenadas una figura que contradiga las leyes del espacio, o dar las coordenadas de un punto que no existe. (1987: 29)

La presente investigación coincide con las recientes formulaciones realizadas por Andre Furlani (2015) en torno a la relación del pensamiento beckettiano y wittgensteiniano. Nuestra propuesta, al igual que la de Furlani, queda circunscrita en la imposibilidad del saber metafísico. Furlani señala que los narradores beckettianos desean ir más allá del lenguaje valiéndose del mismo lenguaje, lo que confirma la propia imposibilidad¹⁹, es así como todas las conjeturas metafísicas exhiben el borde del mundo pero no superan su orden, ya que no son parte de éste²⁰. Obviamente, sólo se puede definir lo cognoscible considerando las dimensiones humanamente perceptibles. Asimismo, lo que se encuentra fuera, o en los límites de estas dimensiones ya se califica como enigmático, incomprensible, inexplicable, ininteligible, indescifrable, incognoscible y oculto. Experiencias de los estados crepusculares de los dos extremos del periodo que se conoce como “la vida”: el nacimiento y la muerte, aparecen transitorias y se resisten a ser definidas. En palabras wittgensteinianas, “6.4312 [...] La solución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo reside fuera del espacio y del tiempo. [...]”. Lo que no se puede articular, representa lo que se queda más allá de lo cognoscible. “6.522 Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico” (1987: 181).

Para Wittgenstein, el lenguaje posibilita ordenar el mundo, entonces, marca el límite de lo pensable, es por ello que resulta imposible representar algo que vaya en contra de la lógica. En consecuencia, para el filósofo el lenguaje está conformado por un sistema de referencias en donde quedan establecidas las posibilidades lógicas y la verdad está dada en ellas. “4.002 El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los que cualquier sentido resulte expresable [...]” (1987: 49). Asimismo, el lenguaje es la clave de la comprensión:

4.023 La realidad tiene que quedar fijada por la proposición en orden al sí o al no [...] La proposición construye un mundo con ayuda de un armazón lógico, y por ello, puede verse en ella también cómo se comporta todo lo lógico, si es verdadera [...] (1987: 55)

17. En la “Introducción” al *Tractatus*, Jacobo Muñoz e Isidro Reguera se dan a la tarea de comentar aspectos importantes de la teoría wittgensteiniana. La presente investigación retomó la ejemplificación de algunos de los límites de lo pensable donde está situado el lenguaje que son: “la lógica, el mundo, la ciencia”.

18. Es importante destacar que el presente análisis relaciona las dos dramáticas referente al *Tractatus* y, no considera las *Investigaciones filosóficas*.

19. Andre Furlani, *Earlier Wittgenstein, later Beckett*: “The *Tractatus* does not situate the user of language transcendently, outside language, or as an entity among entities, but as a limit, both of the world and of the language by which it is ordered” (2015, p. 72).

20. “One cannot get outside language by means of it, so language at its upper limit will recognize and meet the restriction, as the text’s panting and revelatory qualifications almost do” (2015, p.80).

Respecto a las obras analizadas, tanto en *No yo* como en *Fragmento de monólogo*, los personajes, los “no-actores” o “inactores” parecen estar cercanos a la muerte, ya moribundos son motivados por la incertidumbre al hacerse preguntas sobre ese espacio metafísico, la zona crepuscular. La narrativa no tiene que completarse, puede seguir quebrada dando paso al silencio porque los personajes están bordeando lo místico, donde se atraviesa, sin acompañamiento, al umbral de la muerte. En este momento no se presenta ninguna obligación de hacer sentido, de construir una narrativa estructurada. La penumbra permite el abandono de la razón. La *Conferencia sobre ética* dictada por Wittgenstein (1990) puede servir como punto de referencia para entender en qué plano se encuentran los personajes beckettianos.

Para el filósofo del lenguaje, la ética propone una tentativa de sobrepasar los límites del lenguaje²¹. No obstante, aclara que las cuestiones sobre el sentido último de la vida no pueden plantearse por medios lingüísticos. No hay un más allá debido a que el sujeto no puede colocarse del otro lado del límite, tampoco puede pensarlo por tanto, todo intento, que pretenda dar cuenta de ese espacio metafísico y que contradiga la lógica, será absurdo.

21. Por mayor información véase la “Introducción” a la *Conferencia sobre ética* y la explicación de los planteamientos de Wittgenstein por Manuel Cruz respecto a la imposibilidad por la que apuesta la ética.

Asimismo, se puede colocar a los personajes beckettianos moribundos en este espacio místico y poético, el cual desborda los límites de lo pensable. Siguiendo a Wittgenstein, ese “[...] ir más allá del mundo” (1990: 43), es ir más allá del sentido del lenguaje, es acometer contra los límites. La ética al tratar de dar cuenta del significado de la vida, “[...] no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento” (ibid.), es “[...] una tendencia del espíritu humano [...]” (ibid.). Por esta razón, todo intento de racionalizar, de nombrar, de teorizar sobre el sentido que nos rebasa concluye en un rotundo fracaso.

Mi único propósito – y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o de religión – es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. (1990: 43)

Por consiguiente, los personajes beckettianos se encuentran en el límite: están al borde del delirio, a punto de extinguirse, son personajes en transición que transgreden los muros del sentido, es así como se manifiestan las rupturas lógicas de sus discursos. En algunos fragmentos vemos un intento de conciliación de los opuestos, es por ello que nos pueden resultar, en ocasiones, contradictorios, ya que se pierde el sentido de lo racional e irracional. De esta forma, la precariedad del lenguaje se exhibe, puesto que los cuestionamientos de los personajes apuntan hacia afuera de los hechos del mundo, escapan del orden humano, en otras palabras, ese paso hacia lo desconocido ocasiona la ruptura de sus discursos. En suma, tanto en *No yo* como en *Fragmento de monólogo* los sujetos de la narración intentan simbolizar aquello que los trasciende, pero dichos fenómenos rebasan la lógica de las representaciones que un sujeto pueda construir, “[...] algunas concepciones físicas de la realidad van más allá del nivel simplista [...]” (Hacking, 1996: 53).

Referente a *No yo*, algunas expresiones se retoman una y otra vez generando nuevas superposiciones, además de los distintos niveles de referencialidad en repetidas ocasiones, por lo cual se opta por el uso de imágenes como un intento de simbolizar el límite: “[...] vanos cuestionamientos... inmovilidad de muerte... a no ser por el murmullo... las palabras eran... ¿qué? [...]” (Beckett, 1987b: 161-162). Aparte de la parálisis, el estado alterado del cerebro también acerca a la puesta en escena de lo inefable, “[...] esforzándose por escuchar... juntándolo todo... y el cerebro... delirio total también ahí... al querer encontrar un sentido... o acabar... o en el pasado... escudriñando en el pasado... destellos por todas partes [...]” (Beckett, 1987b: 163)

Cuando fallan las facultades cognitivas, lo que queda es la percepción para orientarse en el mundo alrededor. Los movimientos involuntarios y las percepciones quebradas sugieren que se ha llegado al límite de la existencia y la experiencia humanamente cognoscible:

[...] sí... siempre el murmullo... sordo griterío de cascadas... y el rayo ... parpadeando intermitentemente... comenzando a moverse en círculos... como un rayo de luna pero no... todo es lo mismo... mirar eso también... rabillo rojo... todo eso al mismo tiempo [...] (Beckett, 1987b: 164)

En las citas anteriores podemos prestar atención al problema de la representación, la precariedad del lenguaje que se presenta a manera de carencia de construcciones lógicas para edificar una experiencia que no pertenece al mundo. Así, la falta aparente de articulación y subordinación entre las partes, las variaciones y el uso de imágenes atienden a las necesidades del personaje moribundo para dar cuenta de su experiencia: es por esta razón que su discurso se vuelve contradictorio, puesto que a través de él se está trazando el límite de lo decible.

Asimismo en *Fragmento de monólogo* atendemos al problema de representación y de cómo el personaje trata de significar lo que se está más allá del límite. Para ello se vale del empleo de un lenguaje simbólico, e incluso, de la ausencia de palabras, en una cascada metanarrativa y metalingüística del discurso, “[m]irando nada en esa negra inmensidad” (Beckett, 1987a: 254) hablando “[...] ninguna palabra [...]” (Beckett, 1987a: 254). Otra vez, aparentemente fallan las facultades de percepción y mucho menos funcionan las capacidades cognitivas. Se queda “[...] mirando más allá. Nada allí tampoco. Nada moviéndose allí tampoco. Nada moviéndose en ningún sitio. Nada para ser visto en ningún sitio. Nada para ser oído en ningún sitio” (Beckett, 1987a: 254-255). La nada se representa con el agujero negro, con la oscuridad completa. “En un inmenso negro. Nada ahí. Nada moviéndose [...] Permanece allí mirando fijamente más allá. Nada. Oscuridad vacía.” (Beckett, 1987a: 255). Considerando estas limitaciones, ¿cómo puede darse cuenta de lo que se encuentra más allá del límite sin sumergirse en un sinsentido? Es imposible. Tanto el Locutor de *Fragmento de monólogo*, así como Boca en *No yo*, se sitúan en las fronteras lógico-lingüísticas, nacimiento y muerte se contrarrestan como punto límite donde el sujeto permanece.

Conclusiones propuestas

Resumiendo, el ser humano erige una lógica sobre el mundo, precisa de sistemas racionales que puedan, por medio del lenguaje, hacer inteligible y discursiva a la naturaleza. Ahora bien, ¿qué ocurre en las piezas beckettianas, específicamente en las dos dramáticas que hemos investigado?, los inactores se enfrentan a problemas de representación al momento de querer dar cuenta de fenómenos metafísicos e intentar traducirlos por medios lógico-lingüísticos. Los personajes están en transición hacia ese espacio inefable, sea la nada o el absoluto, están yendo hacia la ruptura o liberación del mundo lógico-categorico y con ello, hacia la imposibilidad de representación. Todos ellos se encuentran rodeados por la enajenación y la inminente muerte, su mismo estado moribundo se vuelve inenarrable. Su condición humana al límite los sumerge en un sinsentido, por tanto todo intento de explicar lo que los trasciende se vuelve absurdo. En otras palabras, el problema del lenguaje en las dramáticas beckettianas se dirige al problema lógico de representación que genera un sinsentido en las narrativas. De este modo, siguiendo los planteamientos hechos por Wittgenstein, los personajes beckettianos moribundos no pueden concebir el absoluto más que en el silencio: más allá del límite no puede haber representación lingüística, sólo silencio.



Notas

- 5 Cita completa extraída de “Earlier Wittgenstein, Later Beckett” de Andre Furlani: “The philosophical texts in Beckett’s recently catalogued Paris library, write Dirk Van Hulle and Mark Nixon, “not only confirm some of his well-known interests, but also include some surprising discoveries. The usual suspects—the Presocratics, Descartes, Berkeley, Spinoza, Schopenhauer, Mauthner, Sartre—are all present, but also for instance Nietzsche, Plümacher and Wittgenstein. The library contains an abundance of books by and about Wittgenstein, exceeding that of almost any other writer. These include the 1960 two-volume *Schriften*, published by Beckett’s own German publisher Siegfried Unseld at Suhrkamp, 8 containing the *Tractatus*, *Philosophische Untersuchungen* (Philosophical Investigations), *Tagebücher 1914–1916* (Notebooks 1914–1916), and *Philosophische Bemerkungen* (Philosophical Remarks). Beckett also owned *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (see BL, pp. 163–67, 249–51, 282, and 286). In addition to the essays in the supplementary Suhrkamp Beiheft and in *Über Ludwig Wittgenstein*, Beckett read David Pole’s *The Later Philosophy of Wittgenstein*, extensively annotated Bertrand Russell’s introduction to the *Tractatus*, and collected such highly informative memoirs as Rush Rhees’s edition of *Recollections of Wittgenstein* and Paul Engelmann’s *Letters from Ludwig Wittgenstein, with a Memoir*. A September 17, 1967, letter to his companion Barbara Bray reports that he received the German translation of Norman Malcolm’s *Ludwig Wittgenstein: A Memoir [...]*.” (En página 34.)
- 9 Aunque no forma parte del argumento presentado aquí, quizá cabe mencionar que un pasaje y la terminología aplicada en su entorno sugeriría que hay una quinta narrativa que se trata de una confesión, pero no en el sentido jurídico, como en el tribunal, sino referente al entorno religioso, “[...] sentada... arrodillada... o tumbada... pero el cerebro inmóvil... inmóvil... del algún modo... puesto que su primer pensamiento fue... oh mucho después... brusco de destello... surgido de tal modo... que tuvo que creer... con los otros abandonados... en un misericordioso... (*risa breve*)... Dios (*carcajada*)... el primer pensamiento fue... oh mucho después... brusco destello... ella era castigada... por sus pecados... pues algunos de ellos... como para darle la razón... pasaron como un relámpago a través de su pensamiento [...] se diese cuenta poco a poco... de que ella no estaba sufriendo... ¡imagínad!... ¡no sufrir!... realmente no podía recordar... fuera de su alcance... cuándo había sufrido menos... a no ser por supuesto que ella estuviera... *destinada* a sufrir... *creyendo* a sufrir [...]” (1987:160). Las cursivas en el original también parecerían confirmar esta sugerencia que, además, soportaría el argumento wittgensteiniano presentado aquí, es decir, que Boca aborda los límites de la comprensión humana y llega a la frontera de lo incognoscible, más allá de lo que tradicionalmente se atribuye al terreno divino tanto objetiva como lingüísticamente. (En página 35.)

Bibliografía

- » Ackerley, C. J. & Gontarski, S. E. (coords.) (2004). *The Grove companion to Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press.
- » Bair, D. (1978/1990). *Samuel Beckett: a biography*. Nueva York: Touchstone.
- » Baker, P. (1997). *Samuel Beckett and the mythology of psychoanalysis*. London: Macmillan.
- » BBC NewsMribology. (2013). *Not I: Lisa Dawn explains Beckett's play backstage*, 12 mayo 2013 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=r2DIB4fyEkM>.
- » Beckett, S. (1987a). Fragmento de monólogo. pp.251-258. Barcelona: Tusquets.
- » Beckett, S. (1987b). No yo. En *Pavesas*. pp.157-166. Barcelona: Tusquets Editores.
- » Begam, R. (1997). *Samuel Beckett and the end of modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- » Borges, J. L. (1974). Avatares de la tortuga (Discusión). En *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- » Brater, E. (1987). *Beyond minimalism: Beckett's later style in the theatre*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press.
- » Cohn, R. (coord.) (1959). *Perspectives*, Otoño.
- » Cohn, R. (1962). *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- » Cohn, R. (1973). *Back to Beckett*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- » Cronin, A. (1999). *Samuel Beckett: the last modernist*. Nueva York: Da Capo Press.
- » Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). "Desiring-production: the schizo's stroll". En Jennifer Birkett & Kate Ince (coord.). *Samuel Beckett*. pp.157-162. Milton Park & Nueva York: Routledge.
- » Diamond, E. (2004). Feminist readings of Beckett. En Lois Oppenheim (coord.), *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. pp.45-67. Basingstoke & Nueva York: Palgrave Macmillan.
- » Dwan, L. (2013). Beckett's *Not I*: how I became the ultimate motormouth. En *The Guardian*, 8 mayo 2013, disponible en <http://www.theguardian.com/culture/2013/may/08/beckett-not-i-lisa-dwan>.
- » Esslin, M. (1961). *Theater of the absurd*. Garden City, NY: Doubleday.
- » Furlani, A. (2012). Beckett after Wittgenstein: The literature of the exhausted justification. *Publications of the Modern Language Association of America*, 127 (1), 38-57.
- » Furlani, A. (2015). Earlier Wittgenstein, later Beckett. *Philosophy and Literature*, 39, 64-86.
- » García Arteaga, R. (2007). Principales temas de Samuel Beckett, *Revista de la Universidad de México*, nr. 35. En http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1147/2150
- » Garrad, C. (2000a). *A piece of monologue*. En *Beckett on film*. DVD.
- » Hacking, I. (1996). *Representar e intervenir*. México, D.F.: Paidós.
- » Jakobson, R. (1959/2000). On linguistic aspects of translation. En Lawrence

- Venuti (coord.) *The Translation Studies Reader*. (pp. 113-118). London & Nueva York: Routledge.
- » Jordan, N. (2000a). *Not I*. En *Beckett on Film*. DVD.
 - » Jordan, N. (2000b). *Comentarios on Not I*. En *Beckett on Film*. Disponible en: www.beckettonfilm.com.
 - » Keller, J. R. (2002). *Samuel Beckett and the primacy of love*. Manchester: Manchester University Press.
 - » Kenner, H. (1962). *Samuel Beckett: a critical study*. John Calder: London.
 - » Kern, E. (1982). Beckett's modernity and medieval affinities. En Morris Beja, Stanley. E. Gontarski, Pierre A. G. Astier (coord.), *Samuel Beckett – Humanistic perspectives*. pp.26-35. Columbus, OH: Ohio State University Press.
 - » Knowlson, J. & Pilling, J. (1980). *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press.
 - » Lane, A. (2014). Chatterbox. En *The New Yorker* 29 September 2014, disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/29/chatterbox>
 - » Lawley, P. (2014). Counterpoint, absence and the medium in Beckett's *Not I*. En Stanley E. Gontarski (coord.), *On Beckett*. pp.245-252. London y Nueva York: Anthem Press.
 - » Lefevre, R. (2000a). *A piece of monologue*. En *Beckett on film*. DVD.
 - » Lefevre, R. (2000b). *Comentarios sobre A piece of monologue*. En *Beckett on film*. Disponible en: www.beckettonfilm.com.
 - » Margarit, L. (2003). *Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel.
 - » McDonald, R. (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - » Morrison, K. (1982). Neglected biblical allusions in Beckett's Plays: "Mother Pegg" once more. En Morris Beja, Stanley. E. Gontarski, Pierre A. G. Astier (coord.), *Samuel Beckett – Humanistic perspectives*. pp.91-98. Columbus, OH: Ohio State University Press.
 - » Murphy, P. J. (1994). Beckett and the philosophers. En John Pilling (coord.), *The Cambridge companion to Beckett*. pp.222-240. Cambridge: Cambridge University Press.
 - » Nussbaum, M. (1988). Narrative emotions: Beckett's genealogy of love. En *Ethics*, 98, (2), 225-254.
 - » Powell, T., (1973). *Not I*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>.
 - » Rabinovitz, R. (1982). Unreliable narrative in *Murphy*. En Morris Beja, Stanley. E. Gontarski, Pierre A. G. Astier (coord.), *Samuel Beckett – Humanistic perspectives*. pp.58-70. Columbus, OH: Ohio State University Press.
 - » Whitelaw, B. (1995). *Billie Whitelaw... Who he?*, London: Hodder and Stoughton.
 - » Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
 - » Wittgenstein, L. (1990). *Conferencia sobre ética*. Ediciones Barcelona: Paidós.
 - » Zarrilli, P. B. & Hulton, P. (2009). *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski*. Nueva York: Routledge.

