

# Configuraciones temporales y función narrativa en el teatro beckettiano



Gunnary Prado Coronado

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## Resumen

El presente artículo tiene como propósito principal analizar las piezas teatrales de Samuel Beckett: *Final de partida*, *La última cinta de Krapp* y *Días felices*, desde el enfoque hermenéutico-fenomenológico de la teoría literaria, de acuerdo con la presentación de Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*. La investigación de Ricoeur explica *el principio de inteligencia narrativa*, el cual comprende la superposición de una comprensión narrativa sobre la racionalidad narrativa y la revisión del concepto de mimesis y trama, de frente a la literatura contemporánea. Considerando este marco conceptual intento encontrar los registros temporales de cada pieza dramática, estudiaré las diferentes configuraciones temporales de cada pieza dramática con la intención de aclarar el malentendido en relación a la obra de Beckett. Este marco conceptual nos permitirá observar que la “espera” no es la única forma de experiencia temporal en la obra de Beckett. Por el contrario, las conclusiones nos arrojaron la clara evidencia de que el tiempo y sus evoluciones son diversas, pero se supeditan al particular uso del lenguaje en la obra beckettiana.

## Palabras clave

Beckett  
teatro  
Ricoeur  
trama  
mimesis  
inteligencia narrativa

## Abstract

This article's main purpose is to analyze the plays of Samuel Beckett: *Endgame*, *Krapp's last Tape* and *Happy days*, from the hermeneutic-phenomenological literary theory approach referring to the presentation of Paul Ricoeur *Time and Narration*. This Ricoeur's research explains *the principle of narrative intelligence*, which involves a superposition of narrative understanding over narrative rationality and reviews the concept of mimesis and plot, facing contemporary literature. In this essay different time records of each dramatic piece are studied as an attempt to remove the misreading. According to this conceptual framework, it has been found that Beckett's temporary experience is not only “waiting”. Conversely, finding threw us clear evidence that time and its evolutions are different, but like action, are conditioned by the particular use of language in Beckett play.

## Keywords

Beckett  
theatre  
Ricoeur  
plot  
mimesis  
narrative intelligence

## Introducción

En esta exposición intento acercarnos y comprender el texto dramático beckettiano, considerando sobre todo el proceso de configuración de la mimesis –desde la perspectiva de Paul Ricoeur–; y la diversificación de la experiencia de tiempo en la narración.<sup>1</sup> En palabras más afines a los conceptos propios del análisis del texto dramático diré que a lo largo de este trabajo observaremos la constitución de la trama para analizar los distintos registros temporales contenidos en la fábula. Con más precisión todavía, me propongo observar la evolución y el contenido de la historia de *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp* y *Días Felices* a través de la presentación de los acontecimientos de la trama. Lo anterior con el propósito de dar cuenta de la compleja y sofisticada estructura de registros temporales de la narración de cada pieza teatral.

Recordemos que para Ricoeur los estilos literarios contemporáneos, es decirlos que se oponen a los géneros literarios tradicionales y que comprende mayoritariamente la literatura del siglo XX, obligan a un “enseñamiento y profundización” del concepto de trama. Afirma que, lejos de dar muerte a la “función narrativa”, lo que hacen las formas literarias más temibles, es poner a prueba los límites constitutivos de la “construcción de la trama”. La trama la define como “la síntesis de lo heterogéneo”; y toma dos planteamientos centrales para su definición: por un lado, la idea de *mythos*, equivalente al concepto de trama en la *Poética* aristotélica, donde se define como la operación que organiza los hechos en una unidad. Ricoeur, considera que la trama precede a la fábula o historia y esta a su vez se constituye a través de la trama; el segundo planteamiento es el que refiere al problema del tiempo. Aquí, el filósofo francés revisa el problema de la definición del concepto de tiempo en Agustín y expone el esquema de la *intratemporalidad* en el joven Heidegger. Ricoeur, asegura que la experiencia temporal de la vida sólo puede ser explicada a través de la función narrativa: en tanto que el tiempo es y no es, la única manera en que podemos “medir el tiempo” y comprender su flujo constante, su irreductibilidad, su reversibilidad es mediante el acto de narrar una historia. Considerando estos dos problemas iniciales, Ricoeur aborda el problema de “la imitación o mimesis creadora de la experiencia temporal vivida mediante el redondeo de la trama”. Asegura que todas las formas de narración –tanto en las formas diegéticas como en las formas miméticas– participan del mismo principio operativo en la configuración de la trama: la “síntesis temporal de lo heterogéneo y de la concordancia discordante” (Ricoeur: 2004, p. 623).

Ahora bien si diseccionamos este principio observamos que la trama son las acciones dispuestas en unidad (síntesis temporal) mediante la acción mimética.<sup>2</sup> La heterogeneidad proviene de la diversidad de experiencias temporales que se recogen en la operación mimética; y a través de todo ello reconocemos el relato o fábula. Aquí es donde radica el reto del arte de componer tramas, en donde se puede mostrar la concordancia de esta discordancia: la trama es un encadenamiento de acontecimientos, vemos que este encadenamiento causal de acontecimientos accidentales es la raíz de la universalidad de la trama, porque al hacerlo así el poeta encuentra una sabiduría de tipo práctico semejante a la ética y a la política.

La *imitación creadora*, en su modo narrativo o en su modo dramático, es “el corte que abre el espacio de la ficción”, dice. Y es tal el alcance del concepto, que el autor entiende de la operación mimética (con las dimensiones antes mencionadas) como el elemento que instaura la *literaridad* de la obra literaria. Además, este espacio de ficción cumple funciones de corte y también de engarce, es decirde unión entre la realidad preexistente, la configuración de la trama y lo que el lector/espectador re-configura al momento de ver o leer la trama. Por lo que el concepto de mimesis se desdobra en tres acepciones: Es así como surgen tres distintos acepciones: mimesis I.- es la imitación creadora del contenido objetivo del pensamiento;<sup>3</sup> mimesis II.- es la acción de imitación

1. Hemos de utilizar el concepto “récit” (narración/relato) de Ricoeur en sus dos acepciones, como narración que refiere al relato de hechos reales o imaginarios –también podemos denominarla como fábula o diegesis–; y en la definición que expone Roland Barthes en la introducción del *Análisis estructural del relato*, que dice que este “puede ser una historia apoyada en el lenguaje articulado, oral o escrito, en la imagen fija o en el gesto móvil” (Barthes: 1966, p. 9). Esta mezcla de “sustancias” la podemos encontrar en leyendas, cuentos, novelas, dramas, el arte pictórico, el cine, la danza, en la música inclusive. De acuerdo a esta definición, nos atrevemos a decir que es más propio entender *Temps et Récit* como *Tiempo y Relato*. Por lo tanto, “inteligencia narrativa” es el estudio de la inteligencia del relato o también fábula, narración o diegesis de las piezas beckettianas en cuestión y su impacto en la metamorfosis de la trama. Esta a su vez está íntimamente ligada al proceso de la mimesis. Nuevamente, de acuerdo con Ricoeur.

2. Recordemos que para Aristóteles hay dos modos de imitación poética (mimesis): el relato (modo narrativo propiamente dicho) y la representación directa de los hechos mediante diálogos y acciones de los actores (el modo dramático).

3. Ricoeur utilizará el término noemático. Dice que prefiere el *vocabulario husserliano*, por encima de un vocabulario semiológico y/o lingüístico, ya que “la relación noético-noemático no excluye un desarrollo referencial, representado en Husserl por el problema del llenado”. Aunque la mimesis aristotélica no se agota en esta correlación de la representación y lo representado, sino que permite abrir un camino para investigar el antes y después de la construcción de la trama (mythos-mimesis) (Ricoeur: 2004, p. 86).

dispuesta en la construcción de la trama; mimesis III.- es la re-composición poética del lector/espectador al participar de la mimesis II. Los tres momentos de la mimesis en la configuración de la trama refieren a distintos aspectos que se traducen en la propia trama. Ricoeur se plantea un análisis hermenéutico en contrapartida al análisis semiótico para identificar los problemas de configuración de la trama en las tres etapas de la mimesis creadora. Ante la crisis de la función narrativa –es decir, la radicalización de los límites constitutivos de la trama mediante la mimesis creadora– Ricoeur propone “superponer a la racionalidad de tipo lógico la comprensión empleada en la propia producción de las narraciones”, partiendo de un enfoque fenomenológico (Ricoeur: 2004, p. 420), sugiriendo la idea de una *inteligencia narrativa* propia de cada fabula. Él está seguro de que en el seno de la narración existe el poder de desdoblarse “la enunciación y el enunciado”.

### El principio de inteligencia narrativa en el teatro de Beckett

En gran medida, las grandes *metamorfosis de la trama* en el teatro moderno y contemporáneo están suscitadas por las experimentaciones con el tiempo de la trama. Por ejemplo, la ficción fragmentada que hace buena parte de la literatura contemporánea es el resultado de la experiencia de incoherencia en la realidad, se le exige al arte el rompimiento con todo paradigma. Y es justamente, en esta paradoja, es donde surgen los problemas de límite y el debilitamiento de la trama, porque “un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible” (Ricoeur: 2004, p. 412). La ausencia absoluta del tiempo no es posible. Aunque desde este punto de vista, Beckett marca el viraje decisivo hacia el cisma,

[Él] es el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída y ha experimentado una encarnación que cambia todas las relaciones entre pasado, presente y futuro, pero que no quiere ser salvado. En este sentido, guarda un vínculo irónico y paródico con los paradigmas cristianos, y es este orden, invertido por la ironía, el que preserva la inteligibilidad [...] lo absolutamente nuevo es sencillamente ininteligible, incluso como novedad” (Ricoeur: 2004, p. 412-413).

No cabe la menor duda de que la temporalización en las piezas teatrales de Beckett tiene un lugar especial. El avance, detenimiento, la espera, la llegada, la partida, la condensación, la incommensurabilidad del propio tiempo, son elementos claves para entender todo el universo dramático de Beckett, donde la diversificación temporal es la posibilidad para presentar (entramar) una fábula. Podemos asegurar que la función narrativa en Beckett no desaparece en cuanto que vemos que existe una sucesión de acontecimientos contruidos a partir de la conjugación de palabras e imágenes que se entrelazan para crear una trayectoria. No obstante, hay dos problemas que a mi parecer priman en la obra dramática de Beckett: el rompimiento con el realismo, particularmente con el “tiempo realista”, suplantado por una aparente inmovilidad del tiempo el “caminar normal del tiempo”; por otro lado el vaciamiento de significado del lenguaje.

Es usual que alrededor de las piezas *Krapp's Last Tape*, *Fin de partie*, *Happy Days*, se planteen preguntas oscuras que a mí parecer no llevan a ningún puerto seguro, preguntarse “¿cómo saber que una pieza es una unidad?”, si la propia inteligencia narrativa de la pieza nos indica que nada está completo y nada puede completarse; ¿qué hacer frente a una *narratividad* que es inestable, que es inconclusa e incierta, que parece una pieza que se desquebraja al momento que emerge? Para responder este problema me propongo revisar la configuración de la trama y su operación mimética de cada pieza para entender la particular distribución temporal y por efecto las relaciones de significado profundo de las obras.

4. Beckett, S. (2006). *Teatro Reunido*. México: Marginales Tusquest Editores, pp. 209-257.

5. Beckett, S. (2004). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Por ejemplo *Fin de Partida*,<sup>4</sup> en ella podemos observar las insinuaciones de *Esperando a Godot*: la espera como condición inmanente a la existencia, la utilización de los elementos de la comedia física y del clown. La singularidad de esta pieza estriba en la importancia que adquiere “el afuera” del espacio que vemos en la escena. Los personajes de la pieza están atados a una repetición agónica del mismo día y la misma rutina cada vez, el pasar del día es inevitable pero esta acumulación de días no constituyen un montón de días porque todos los días son iguales al anterior y no se sabe cuándo termina y empieza otro o porque no se pueden apilar de tal manera que sepamos que “hay un montón de días”. La anécdota de *Fin de partida* bien podría resumirse en la célebre afirmación de Beckett en su ensayo *Proust*:<sup>5</sup>

“No hay cómo escapar de las horas y los días. Ni de mañana, ni de ayer. No hay cómo escapar del ayer porque el ayer nos ha deformado, o ha sido deformado por nosotros. El modo gramatical no tiene importancia. La deformación se ha producido. El ayer no es un hito del pasado, sino una piedra en el camino recorrido de los años, incorporado irremediamente a nosotros, interiorizado, pesado y peligroso” (Beckett: 2008, p. 50).

En *Fin de Partida* el motor que desplaza la acción escénica es precisamente la nostalgia por un mundo perdido, rememorado e imaginado por distintos momentos. La tensión entre la devastación presente y la fertilidad del pasado/futuro atraviesa toda la pieza, convirtiéndola en una obra trágica e irresoluble: ese pasado/futuro irremediamente incorporado en nosotros nos confina, nos deforma, porque cuando los personajes expresan “otro tiempo”, no remite necesariamente a un tiempo que transcurrió y ahora sólo queda en la memoria. También es un tiempo que se añora, que se imagina, podría estar en el futuro, es decir, en lo que está por venir.<sup>6</sup>

6. Por lo menos de Clov lo sabemos de cierto. Para cuando él llegó a la casa de Hamm como esclavo e hijo adoptado, la circunstancia actual ya era tal, así que por lo menos para él, nunca ha existido un “otro tiempo” hermoso de hecho. No así el caso de Hamm, él sí tiene en su memoria un recuerdo de ese “otro tiempo” y nos lo hace saber a través del recuerdo de su vecina la señora Pegg que era hermosa y sucumbió a la oscuridad.

7. Las únicas coordenadas que tiene los personajes, por lo tanto, los espectadores/lectores para reconocer un cambio es el juego con la luz. Como ya han observado otros críticos el componente luz-oscuridad resulta vital para deducir la presencia o ausencia de algo externo y de un “caminar de la situación”. Lo iluminado es equivalente a la presencia de vida y de movimiento; por el contrario, la oscuridad es el vacío y la muerte. Por ejemplo, el caso de la Señora Pegg, la luz se ha extinguido en su casa, sólo queda la oscuridad, lo cual supone su muerte; la tarea principal de Clov en la cocina es observar “cómo se extingue la luz en su pared”, es decir, esperar la muerte.

Se construye un “otro tiempo” asociado a la experiencia que tiene con la luminosidad y la oscuridad,<sup>7</sup> también vemos la evocación de paisajes “vivificantes” (bosques, lagos, ríos, montañas) que rememoran o imaginan los personajes en varios episodios mismos que se contraponen con la *desertización* –si cabe el término, porque afuera lo único que existe es un enorme mar en total quietud–; inclusive, la desolación es una construcción mítica que no sea sabe cómo es que existe y cómo es que se propició.

Observamos un registro temporal que va de un “tiempo –anterior” de luminosidad y fertilidad (no necesariamente en el pasado) a un “tiempo-de ahora”, que es el fluir de este gris que no termina de oscurecerse ni de aclararse, hacia un “tiempo-posterior”, que será la oscuridad o la luminosidad. De acuerdo a esto, *Fin de Partida* no es precisamente una reflexión sobre el fin del mundo o sobre la condición humana en el apocalipsis, es una reflexión sobre el qué hacer mientras esto –el fin del mundo– se concreta.

Cada día de estos personajes está destinado a una cosa solamente: a que Hamm termine una historia que “escribe”, misma que va narrando en voz alta. Tal parece que la narración se rehace cada vez y por la manera en cómo la comienza a contar se sobreentiende que ha venido desarrollando detalles que retoma y otros que olvida. Este performance narrativo es el acontecimiento que posibilita la distinción entre los días, del añadido de nuevos elementos y la culminación en la historia de Hamm podremos deducir que la partida se aproxima al final.

Por otro lado, el contenido de la historia de Hamm es altamente relevante para la fábula de *Fin de Partida*, en ella se nos cuenta como “un hombre se acerca a la “casa de Hamm” para mendigar por un poco de pan para su hijo que ha dejado supuestamente dormido a una distancia de “medio día a caballo” de dónde se encuentra el “agujero” que es la casa de Hamm; es probable que para ese entonces el pequeño ya haya muerto de hambre, no obstante, no o estando seguro de ello, “mendiga” pan para el niño de

cualquier manera; Hamm se lo niega ya que no lo tiene –“el pan no lo digiere bien”– entonces el hombre le pide trigo; Hamm tiene trigo en sus graneros pero, antes de acceder a darle trigo al hombre reflexiona, si le da el trigo el hombre prepara “una sopa nutritiva” con él, y entonces el niño se recupera, “recobra su color”, por lo que mejor le ofrece al hombre “que entré a trabajar a sus servicios”; este hombre le ha conmovido, además Hamm nos dice que en ese entonces él suponía que no le quedaba mucho tiempo de vida; el hombre ruega para que también reciba a su hijo, si es que aún vive (Beckett: 2006, pp. 238-240).

Aunque la anécdota es más o menos esta, a lo largo de la narración Hamm va cambiando elementos: al inicio de la historia Hamm dice que se encontraba plácidamente fumando su pipa, “aspiraba algunas bocanadas”, cuando el hombre “se acercó lentamente, arrastrándose sobre el vientre”, en este inicio dice que ese día hacia un “frío extraordinariamente intenso, el termómetro marcaba cero”, pero como en ese entonces se encontraban en “vísperas de navidad no tenía nada de extraordinario”; más adelante, cuando vuelve a retomar la línea de su narración, Hamm dice, “lo recuerdo, lucía un sol verdaderamente espléndido, el heliómetro marcaba cincuenta”; aquí es donde nos informa, que el hombre ha tomado “un buen medio día a caballo” llegar hasta la casa de Hamm. El hombre proviene de un lugar llamado “Kov” que se ubica “al otro lado del estrecho”, donde no sobrevive nadie salvo él y su hijo; nuevamente hace un esfuerzo por recuperar su narración y ahora afirma que, “soplaba un viento cortante, el anemómetro marcaba cien”, etc. Más adelante vuelve a cambiar el estado del tiempo del suceso, “aquel día, lo recuerdo, el tiempo era excesivamente seco, el hidrómetro marcaba cero”. Y justo entre la irritación que le causa “el ruego por el trigo” y su reflexión sobre si otorgarlo o no, Hamm le pregunta cuánto tiempo había empleado para llegar hasta él, ahora afirma que fueron “tres días enteros”, contrariamente de lo que se nos informaba al principio de que sólo le había tomado al hombre “medio día a caballo” llegar hasta allí. La narración de Hamm se detiene justo en el momento donde está por decidirse en si acepta al niño o no. Afirma que la historia está próxima a llegar a su fin, a menos que se incorporen “otros personajes”, obviamente cumpliendo con la pauta beckettiana todo se queda en un “tal vez”. Lo fascinante es que el suspenso generado por el “tal vez, tal vez no” hacia al final de la historia de Hamm también es el suspenso de la fábula de *Fin de Partida*. Un suspenso positivo, porque abre posibilidades y a la vez cierra algunas certezas: si finalmente Hamm recibió al hombre de Kov y a su hijo, ¿acaso Clov ese hombre de Kov o el pequeño niño?, por ejemplo. Observamos que es un recurso recurrente de la dramaturgia de Beckett instalar varias líneas narrativas en un mismo espacio mimético, estamos frente a una puesta en abismo.<sup>8</sup>

La propuesta de este estudio es organizar estas líneas narrativas a través de las “categorías temporales” que Ricoeur retoma de joven Heidegger en su investigación, expuestas en *El concepto de tiempo*.<sup>9</sup> Estas categorías le permitieron romper con la idea lineal del tiempo en la narración y ensanchar la idea de trama aristotélica, siendo así, tendríamos todos los acontecimientos que pertenecen al *Advenir (Futuro)*: este conjunto de acontecimientos pertenecer al *porvenir*, a la posibilidad de que exista un “después” o “un mañana”, significa que los personajes están seguros que esta jornada es igual a la anterior, lo cual supone que terminará igual y que mañana será igual también. Por eso, el momento presente y el recuento de lo pasado también son posibles para los personajes y a los espectadores/ lectores nos permite saber que habido un antes, un después y que este se supone igual al presente del que somos parte. Sin embargo, aunque el mañana es una posibilidad latente, es verdaderamente una desdicha en el sentido global de la pieza. Recordemos que no hay sujeción externa alguna que les impida abandonar el refugio o terminar con sus vidas de una buena vez en sentido estricto, únicamente su propia atrofia existencial. Los personajes, al igual que las personas en la vida real únicamente tienen la posibilidad de proyectar un futuro de acuerdo a lo que conocen de su presente. Por esto, Hamm vaticina para Clov el mismo destino que

8. Una “mise en abîme” o puesta en abismo, es cuando se representa una estructura menor (en segundo grado), que reproduce el mismo acontecimiento o la misma imagen que encontramos en una mayor (en primer grado) que la contiene”. Nota al pie No. 4 en Margarit, Lucas, *Samuel Beckett. Las Huellas en el Vacío*, p. 39.

9. Heidegger, M. (2011) *El concepto de tiempo*. Madrid: Editorial Trota.

él ha tenido, pero con la salvedad de que Clov no tendrá a nadie. Podemos identificar lo que corresponde al *Haber sido (Pasado)*: aunque existe una estrategia de evasión constante para presentar el “verdadero” antecedente de la circunstancia actual, tenemos información que nos puede indicar que sí hubo un tiempo pasado donde el personaje no intentaba abandonarlo, no había desprecio uno por el otro, sino pura necesidad.

Finalmente encontramos el *momento presente*: el tiempo presente es el de la descomposición del cuerpo y el alma, esta transformación es al mismo tiempo indicativo de que “algo sigue su curso”. Sin embargo, es un hecho innegable que “afuera” ya nada existe, que lo último que falta en desaparecer son los personajes de este refugio. Es el momento presente donde los personajes, particularmente Hamm, toma en sus manos su propio tiempo presente e intenta componer una razón para ello: que todo el asunto “pueda significar algo” o “que algo sigue su camino”. Son ideas que hacen que toda la situación sea más llevaderas o comprensibles para los personajes y los propios lectores/espectadores. Sin contar que estas pueden ser las frases que mejor expresen el espíritu de la obra beckettiana: el fracaso de la significación y sin embargo la condena a ella.

Considerando que esta estructura de la *intratemporalidad* heideggeriana es meramente teórica y que en la pieza teatral como una unidad configurante, observamos los tres tiempos subsistiendo en un instante eterno, podemos señalar que la “síntesis temporal” es el *impasse* a donde siempre llega Hamm, por el cual no puede terminar su historia, es una conjugación en espiral del *advenir*, *haber sido* y *el presente*, es acontecimiento que vienen repitiéndose cada jornada, es la “historia del pasado hermoso” de Hamm cuando un hombre de Kovlogra cruzar “la oscuridad” para llegar ahí y pedirle ayuda para él y para su hijo. Pero la historia Hamm se suspende justo en el momento en que va a dar la respuesta, la misma respuesta que nosotros hemos venido esperando desde el inicio de la partida, la respuesta que da *fin a la partida*.

10. Beckett, S. (2006). *Teatro Reunido*. México: Marginales Tusquest Editores, pp. 301-311.

Por otro lado *La última cinta de Krapp*<sup>10</sup> retrata a un viejo deteriorado de setenta años instalado en su estudio, un cuchitril oscuro, sentado detrás de un escritorio y rodeado de cajas con bobinas de magnetófono donde ha grabado el relato de los acontecimientos “importantes del año”, ritual que realiza el día de su cumpleaños desde hace cuarenta años, a manera de un diario grabado. Hay un magnetófono con micrófono y libros con registro de sus grabaciones. Se dispone a escuchar sus grabaciones y grabar la cinta que corresponde a este año, ante la ausencia de “acontecimientos relevantes” que grabar, Krapp decide escuchar grabaciones de años pasados, y prácticamente durante el resto de la obra escuchamos a Krapp, notoriamente más joven, en el magnetófono relatando acontecimientos sobre sus treinta y nueve años.

Krapp sorprende de sus propias grabaciones, le resultan ajenos y extraños los acontecimientos relatados, inclusive ha olvidado el significado de sus palabras. Interrumpe de vez en vez la reproducción, adelanta la grabación, la retrasa. Finalmente, en un momento interrumpe la grabación y se dispone a grabar “su última cinta”, pero no puede hacerlo, la no-grabación de ese momento nos descubre que no hay mucho que decir de ese año transcurrido. No termina de grabar, tira descuidadamente la cinta y toma nuevamente la cinta de los treinta y nueve años y continúa escuchando donde se había quedado; hacia el final se escucha: “[...] quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no querría vivirlos otra vez. Y menos ahora que tengo este fuego en mí. No querría vivirlos otra vez” (Beckett: 2006, p. 308). Al final, Krapp está inmóvil, ensimismado, con la mirada puesta en el vacío y la cinta sigue andando en silencio. Sin duda el nombre de la pieza implica que la muerte ronda al personaje.

Puedo decir que la pieza es una enorme metáfora sobre la naturaleza del tiempo y la memoria. Su estilo y estrategias narrativas son mucho más sutiles y complejas que

las de *Fin de Partida*. El recurso de la voz grabada del propio personaje, notoriamente más joven, sus evocaciones hacia un tiempo todavía anterior, genera un contrapunto entre la presencia del actor en la escena – que ya es un gesto temporal – y el desarrollo narrativo de la pieza, esta fórmula permite presentar a un tiempo varios momentos temporales y de esta manera hacer posible un relato de vida en un acontecimiento dramático drásticamente sintético y acotado.

Con el recurso estilístico de la repetición y la variación, Beckett logra “dibujar”, literariamente hablando, “la discontinuidad y continuidad” del sujeto Krapp en sus individuos temporales. Y este alcance no es solamente en términos formales, también permite reconocer contenidos profundos de la obra: “[...] valorar la extensión del abismo que separa Krapp de su antiguo ser y juzgar la fuerza de su obsesión como una parte de su propio pasado, que anteriormente había rechazado por ser indigno de él” (Knowlson: 1976). Podemos ver simultáneamente un Krapp “del pasado” y un Krapp “del futuro”. La pieza relata justamente el fracaso de este personaje en esa batalla por elevarse por encima de su propia oscuridad y cómo en este anómalo, pero lógico futuro, Krapp sucumbe aún más profundo en una “negritud”, sin haber aprendido nada de ello.

Revisando detenidamente los acontecimientos de la trama que soportan el relato anterior, señalamos la acotación inicial: “Últimas horas de la tarde, en el futuro” (Beckett: 2006, p.301). Esta acotación explícita revela la clave temporal en la que debemos leer la pieza en cuestión. En primer lugar, nos dice que el deteriorado Krapp que vemos en la escena es el futuro. Luego, ¿cuál es el presente? La grabación de Krapp en sus treinta y nueve años, y por lo tanto, el Krapp del pasado es el Krapp de hace diez o doce años del cual nos habla el Krapp de la cinta: Krapp del futuro, escucha a Krapp del presente, que a su vez escucha a Krapp del pasado, nuevamente un performance narrativo en un modo dramático. Esos recuerdos grabados son el espejo donde Krapp se mira a sí mismo y a su vez muestran al espectador/lector el paso del tiempo, a través del deterioro y la desilusión en un personaje que ha fracasado en su vida. Aquí, tiempo y memoria tiene una relación de autodeterminación, el tiempo nos es más que el relato de la memoria, como ya intuía Ricoeur. El personaje mediante sus propias narraciones grabadas no “recupera su pasado” únicamente, sino que “estudia su pasado”.

El elemento de re-configuración de la trama, nos sugiere que el espectador/lector no puede dejar de observar el acontecimiento como una unidad de sentido, es así como, nuestra percepción identifica a un personaje que se debate entre un presente-pasado pujante y un presente-futuro vacío, pero el “sentimentalismo” (por efecto de la cosificación del pasado) es anulado y suplantado por la ironía: no podemos compadecernos ni empatizar con Krapp, únicamente podemos reconocer su condición miserable.

Si leemos detenidamente vemos que en el largo monólogo en la cinta se entretajan las historias de Krapp de treinta y nueve años y Krapp veintinueve años, y con una escucha grabación en el momento de la obra, conocemos la historia de Krapp de sesenta y nueve años. Tres individuos distintos en un mismo sujeto, acorralados por la idea de no conseguir el sentido de su vida, haber dejado pasar el amor, la felicidad y sobre todo con la urgencia de depositar – ¿acaso excretar? Palabra que tiene gran resonancia con “Krapp” – la memoria. Depositar la memoria quiere decir grabarla y con esto organizarla, propiamente constituirarla.

Al situarnos en la *intratemporalización* de la pieza, tenemos que a los veintinueve años del personaje representaban la posibilidad del futuro; diez años más tarde fue *el presente*, siendo el momento más intenso de su vida;<sup>11</sup> y el momento actual de la pieza, treinta años más tarde donde observamos el *pasado* que ha deformado completamente al personaje; con esta estructura temporal Beckett está presentando en un acontecimiento mínimo y sintético, a partir de una extrema condensación –cuarenta años

11. Vale la pena detener la exposición para explicar a detalle el concepto de *intratemporalidad* en el joven Heidegger. Él dice el tiempo es un horizonte que supone horizontes donde siempre nos movemos. Por ejemplo, un horizonte es el mundo, el horizonte del sueño, de la imaginación, del dialogo interior, del recuerdo, etc. El filósofo alemán esquematiza estos distintos horizontes del tiempo en tres éxtasis temporales, en resumen serían:  
1.- Advenir (o futuro), el tiempo que viene a mí mismo. Mientras tengo tiempo que viene hacia mí mismo los otros tiempos son posibles.  
2.- Haber sido (o pasado) He sido. Es mi nacimiento que no se queda atrás, aunque estoy siendo mi pasado en todo el horizonte de  
3.- mi presente. Estos tres éxtasis temporales se presentan en mi experiencia del mundo simultáneamente, es decir, co-existen contemporáneamente, aunque pueden articularse de manera diversa de acuerdo al modo en que vivimos. A su vez, Heidegger expone dos concepciones del tiempo: una como tiempo propio y otra como tiempo impropio. El tiempo propio es un tiempo auténtico, donde “soy yo mi tiempo” y no me pliego a la temporalidad de la tradición y la historia sin cuestionamiento; el tiempo impropio sería lo contrario, donde devengo de manera inauténtica, sin participar críticamente de “mi tiempo”. En el tiempo propio advenir sería adelantarse al tiempo; haber sido, sería recordarse o retomarse en todo momento, el presente sería la plenitud temporal del instante, donde confluyen el haber sido y la *futuridad*. Por el contrario en el tiempo impropio, advenir sería estar a la espera; haber sido equivaldría a olvidarme de mí mismo, únicamente me mantengo en la inmediatez de los acontecimientos; y el presente sería una presentación de mí mismo sin participación de mí voluntad, *es estar lanzados a lo que se presente sin participar*. (Heidegger. 2011, p. 23-61). Para el caso, podríamos decir, que el único momento donde observamos un tiempo propio del personaje fue a los 39 años cuando parecía haber alcanzado la cúspide de sus fuerzas, la saciedad de sus apetitos, la remoción de sus necesidades, etc.

de vida total— las consecuencias de las decisiones tomadas por el personaje, intentando ponderar su búsqueda de la luminosidad y la racionalidad. Ciertamente, el autor no está representando un conflicto dramático, por el contrario está relatando mediante la confrontación de distintos momentos de la vida del personaje—una estructura que va mucho más allá de la trama causal aristotélica o la estructura episódica brechtiana— y la presentación de un personaje decrepito, el fracaso de una vida completa. La “última cinta” sugiere la muerte inminente.

12. Beckett, S. (2006). *Los días felices*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 66.

Finalmente, en *Días felices*<sup>12</sup> la forma temporal no es la de una contracción extrema de una trayectoria de vida como el caso de *La última cinta de Krapp*; o el *impasse* de los tres éxtasis temporales de *Esperando a Godot* y *Fin de Partida*. Aquí vemos un tiempo presente insistente pero impropio, donde los personajes están en una *presentación de sí mismo sin participación de su voluntad, están lanzados a lo que se presente sin participar de ello*. La imagen escénica que encuentra el autor para nosotros es la de un ahora que se interrumpe y reinicia cada vez. Winnie el personaje sobre el cual recae todo el desarrollo mimético, no acumula elementos que le permitan avanzar en la trayectoria de su circunstancia, por el contrario es constantemente interrumpida por sus propios pensamientos y tropiezos, partiendo de la situación inicial va mostrando los diferentes tiempos impropios a los que está confinada: está a la espera (tiempo impropio del *Advenir*); se olvida de sí misma manteniéndose en la inmediatez de los acontecimientos (tiempo impropio del *haber sido*); y el presente es una presentación de ella y su circunstancia sin la intervención de su voluntad para modificarla, desplazarla, detenerla, etc., efectivamente está como lanzada al presente sin participar (tiempo impropio del *presente*).

En esta ocasión el leitmotiv del genocidio no es la oscuridad, como fue el caso de *Fin de Partida*, aquí la fuerza exterminadora es un sol abrazador que cae del cielo convirtiéndolo todo en cenizas. La gran tragedia de Winnie es diametralmente opuesta a Krapp. Al contrario de él, que está rodeado, perseguido y azotado por sus años y sus memorias, Winnie manifiesta constantemente su miedo a verse abandonada por las palabras, por la memoria; en varias ocasiones intenta retener sus palabras, recordarlas, no perderlas; sabe que el abandono definitivo de las palabras, será el abandono definitivo de sí misma. Esta pieza se define por circunscribirse a un minimalismo radical, mucho más extremo que el de *La última cinta de Krapp*; así como, a una búsqueda del esencialismo en el modo dramático que distingue la última etapa del teatro beckettiano.

*Happydays* es la obra ejemplar de cómo Beckett intenta no decir nada más de lo que hay. Sabemos que “Beckett se convirtió en director porque él quería supervisar que ningún significado fuera priorizado” (Beckett: 2010, p. 28), en ninguna de sus piezas. También fue el caso con esta pieza, la cual fue dirigida por Beckett en dos ocasiones, en una primera ocasión en el año 1971 para el Teatro Schiller de Berlín, y una segunda vez, con casi nada de cambios —de hecho basando en el mismo libro de dirección— en el año 1979 para el Teatro Royal Court de Londres. Como trabajo de preparación de ensayos, Beckett organizó su material textual en doce escenas, ocho en el primer acto y cuatro en el segundo. El análisis de esta división nos permite encontrar un criterio que tiene que ver precisamente con la definición de los acontecimientos que integran la trama de la pieza.

Considerando los elementos de inteligencia narrativa es posible agrupar los acontecimientos de acuerdo a los siguientes criterios: cuando esté en juego la identidad de los personajes; en relación a la acción que recae en un objeto o en un actor; cuando vemos que los dos actores están presentes en la escena y que hay una confrontación entre ellos; finalmente, si hay un cambio en el lugar. Además es necesario para identificar los acontecimientos considerar que estos son “estados o períodos de transición” que posibilitan el movimiento de la fábula que se está relatando, identificado mediante el verbo, precisamente la expresión lingüística del cambio en el registro temporal.



El libro de dirección de la puesta de Beckett, del cual se recoge la división de escenas con las que organizó su puesta en escena y corresponden a los acontecimientos de la trama, de acuerdo al análisis aquí expuesto, es un exhaustivo conjunto de anotaciones técnicas, comentarios sobre el espacio, el texto, etc. De él nos dice, Rodríguez Gago que “sólo una nota de sus ochenta y seis páginas, [...], apunta a las bases «filosóficas» de la obra: relacionar la frecuencia de la interrupción de palabra y acción, con la discontinuidad temporal. La experiencia temporal [de Winnie] es un paso incomprensible de un presente inexplicable a otro, el pasado olvidado y el futuro inconcebible” (Beckett: 2010, p. 88).

## Conclusiones

El enfoque hermenéutico permitió que el texto apareciera frente a nosotros en toda su extensión como un dispositivo portador de discursos, de pautas de interpretación y guías de comprensión de sus propios contenidos poéticos. En pocas palabras, *Fin de Partida* ayudó a explicar el universo pre-configurativo, configurativo, pos-configurativo de *Fin de Partida*, y así en cada caso. Ha sido la obra *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur la principal fuente de herramientas de análisis, y particularmente, el principio de “inteligencia narrativa” se convirtió en la idea central para la comprensión de los textos de Beckett. Este principio supone un sistema de análisis que sobrepone a la racionalidad narrativa,<sup>13</sup> la comprensión narrativa derivada del enfoque fenomenológico. Este análisis supone que los componentes que integran el universo poético de las piezas tiene sentido y valor sólo dentro de los límites de ese universo. Pero no se circunscribe a una pieza, sino a un conjunto de piezas que comparten temas en la pre-configuración, operaciones miméticas en la configuración, así como, influencias en la pos-configuración. Partimos del concepto de trama, que se relaciona íntimamente con otro profundamente ligado a la tradición hermenéutica, nos referimos a la “mimesis”. Es con respecto a este concepto que se puede decir que la trama son las acciones dispuestas en unidad –una, que no se cierra a la pieza literaria, sino a todo el proceso de creación, percepción, configuración–, mediante las operaciones miméticas.

Resultó necesario complementar el estudio de la trama con otro concepto, nos referimos al concepto de acontecimiento. Para su definición es indispensable distinguir “cadenas de durabilidad” que permitan sustraer un sentido, que es un corte y un engarce a partir de la percepción del acontecimiento, en la propia cadena de duración. Con la figura del acontecimiento buscamos definir el texto teatral, considerando su diferencia tangible con la forma clásica del texto dramático –definiéndose éste último a partir de las unidades aristotélicas de tiempo, circunstancia y lugar– por el contrario el texto teatral como acontecimiento obliga al espectador a construir a partir de la inferencia las partes que explican el origen y el final de la situación dramática, que no siempre es explícita en la pieza literaria o en el acontecimiento escénico. No intentamos decir que la idea de acontecimiento se deba extender a todos los textos literarios de Beckett, por el contrario, creemos que este concepto sólo resiste su aplicación a la fábula dramática ya que esta es por definición, acción. Hemos dado cuenta de que una de las principales características de los textos beckettianos es la extrema condensación de la imagen escénica presentada y el principio de inexhaustibilidad en el relato.

Conforme a la exposición es posible detectar que la trama en el teatro de Beckett responde principalmente a lo que en términos prácticos podemos definir como *incompletud* o la ambigüedad en los motivos, los sentidos y los finales, así como la constricción al mínimo de la fábula en la trama dramática. Sin embargo, la idea de *intratemporalidad*, a partir de los estudios de joven Heidegger fue posible re-organizar los diferentes relatos diegéticos y dramáticos de los personajes en los tres éxtasis temporales, lo que a su vez,

13. Ricoeur expone durante largos capítulos los modelos de racionalidad narrativa, integrados en su mayoría por planteamientos que pertenecen a la corriente literaria del estructuralismo; así como a los modelos derivados de la lingüística y la semiótica. En cada uno de ellos prevalece un conjunto de principios, estructuras, relaciones de significado-significante previo al cual deberá ajustarse la pieza literaria. Su crítica demuestra cómo esta racionalidad tipológica y analítica se ajusta “con calzador” en la mayoría de los casos de la literatura contemporánea, sobre todo en las piezas literarias del siglo XX: donde los géneros tradicionales (épica, drama y lírica) ya no se distinguen, ni perviven.

visibilizó las espirales de tiempo, las evoluciones y la distribución de los acontecimientos de la trama, dando cuenta de que las complejas elecciones artísticas de Beckett están dando forma a una fábula específica, que en términos temáticos es muy parecida en las tres piezas: la debacle de las formas diversas de la vida y aún ahí continuar existiendo.