

# De bocas y resonancias: La afirmación de una conciencia enunciante\*



Carolina Brncić

Departamento de Literatura, Universidad de Chile

*Fecha de recepción: marzo de 2018. Fecha de aceptación: noviembre de 2018.*

## Resumen

En el siguiente artículo exploraremos el estatus y función del monologismo en tres piezas dramáticas de Samuel Beckett, *Happy Days* (1961), *Play* (1962-1963), *Not I* (1972), vinculándolo con la noción del personaje dramático, su 'condicionamiento espacial-temporal-discursivo' y su relación con un 'otro'. En las tres obras, vistas proyectivamente, es posible visualizar una progresiva radicalización en las formas de situar al personaje, despersonalizarlo y singularizarlo. Los tres modos de disposición establecen la misma situación comunicativa y el mismo problema: la afirmación de una autoconciencia enunciante.

## Palabras claves

Beckett  
drama  
monólogo  
personaje  
discurso dramático

## About mouths and resonances: The affirmation of an enunciating consciousness

## Abstract

In the following article we will explore the status and function of monologism in three dramatic pieces by Samuel Beckett, *Happy Days* (1961), *Play* (1962-1963), *Not I* (1972). We will approach them in his relationship with the notion of dramatic character, its "space-temporal-discursive conditioning" and its relationship with "another". Within the three plays, seen as a projection, it is possible to visualise a progressive radicalisation on the manner of placing a character, denaturalise and singularise it. These three different placements address the same communicative situation and the same problem: they are all the affirmation of an enunciative self-consciousness.

## Keywords

Beckett  
drama  
monologue  
character  
dramatic speech

\* Este artículo se enmarca en la investigación del proyecto Fondecyt Iniciación N°11130269, "Reflexividad en el drama antiguo y moderno".

El personaje es un ser de palabras,  
que vive en cuanto que se dice a sí mismo  
a través de preguntas y respuestas,  
de cuchicheos y de gritos,  
de expansiones y de silencios calculados  
(Robert Abirached:1994, p. 26)

La afirmación de Robert Abirached adquiere particular resonancia en la dramaturgia beckettiana cuando asistimos al incesante proferir de sus figuras, a su parloteo infatigable, al torrente de palabras que se desborda no exento de quiebres, pausas y espasmos. Es aún más sugestiva cuando observamos cómo el flujo verborreico unipersonal parece transgredir el principio dialógico que tradicionalmente caracterizaba al drama. Dentro de las diecinueve obras que componen el corpus dramático de Beckett, hemos elegido *Happy Days*, *Play* y *Not I*, para analizar el estatus que adquiere el monologismo como expresión de una autoconciencia enunciante. Si bien varias de las características que observamos en ellas pueden ser reconocibles en otras piezas coetáneas y dramáticas, la lectura lineal y comparada entre estas tres permite atender a la reducción que experimenta el personaje en su constitución como voz y a las diversas 'coloraciones' del monologismo.

Nuestra aproximación teórica para analizar las piezas se inscribe en los estudios del drama contemporáneo desarrollados por el *Institut de Recherche en Etudes Théâtrales*, Université Sorbonne Nouvelle<sup>1</sup>. Las conceptualizaciones teóricas de monólogo, coralidad y voz, formuladas por Hausbi, Heulot, Mègevand, Jolly y Moreira da Silva, serán incorporadas en la base de nuestro análisis. Asimismo, nos haremos eco de algunos aportes de la crítica beckettiana especializada, particularmente de los trabajos de Th. Postlewait, P. Lawley, K. Elam, M. Ristani y A. McMullan en relación a las obras estudiadas.

1. El *Institut de Recherche en Etudes Théâtrales* es dirigido por J. P. Sarrazac y J. P. Ryngaert y en las últimas dos décadas ha contribuido a la reflexión teórico-crítica sobre la crisis de la forma dramática, particularmente en torno a la estructura de la fábula, el estatuto del personaje y del discurso dramático. Las contribuciones de Hausbi, Heulot, Jolly y Moreira da Silva se encuentran recogidas en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (dir. J.P.Sarrazac) y *Nuevos territorios del diálogo* (dir. J.P. Ryngaert), entre otras publicaciones.

En nuestra propuesta de lectura el personaje dramático beckettiano se autodefine y establece como conciencia enunciante, esto es, establece una relación dependiente y absoluta, al tiempo que paradójica, con su decir. Esta ontología verbal se vuelve su única realidad, su única ley, máxime cuando su situación comunicativa –el emplazamiento dramático y escénico que lo sostiene y determina, así como la interacción con un(os) otro(s)– se ha desdibujado impulsando un monologismo solipsista. Con ello, pareciera que la naturaleza de la 'palabra teatral' queda en entredicho al ser impugnada la ley de 'la palabra anterior' –para Anne Übersfeld la palabra teatral se define por la ley tácita en que "todo enunciado es percibido a la luz de los enunciados que lo preceden, pronunciados por el mismo locutor o por otro" (2004, p. 73). Para Thomas Postlewait, Beckett logró encontrar diversas y originales maneras de dar forma a una voz solitaria, pese a las demandas por el dialogismo en el teatro:

He attempts to show in his drama internal consciousness as external event, thus adapting his self-reflective language to a mimetic mode. In other words, he is holding a mirror up to the act of reflection. Beckett uses drama spatially and temporally to represent the pursuit of mind attending to itself (what he calls the 'agony of perceivedness' in *Film*). The visual embodiment before an actual audience of his themes –in set, costume, actors and lights (however dim or bright)– gives immediacy and powerful emotion to a crisis of consciousness and being that often turns (without resolution) on the issue of self-perception and being perceived. (Postlewait: 1978, p.479)

En este contexto, y siguiendo a Hausbi y Heulot en su reflexión sobre el drama contemporáneo, el monólogo adquiere un estatuto neurálgico en la forma de exteriorizar, comunicar e inclusive interactuar. Expresión del estado interior de un personaje, adopta una forma desarticulada, fragmentaria y convulsiva, manifestación de una conciencia astillada, convirtiéndose así en

el espacio abierto de una palabra en busca de interlocutor o en el universo cerrado de una comunicación imposible (...) que tropieza con los límites del silencio o desemboca en una corriente de discurso cuya retórica ha dejado lugar a una musicalidad que el otro parece interrumpir de manera casi arbitraria (2013, p. 137-138).

Paul Lawley por su parte, ha dedicado particular atención a la posición del monólogo en la dramaturgia beckettiana, particularmente desde *Krapp's late tape* (1958) en adelante, señalando que lejos de revelar y confirmar una identidad individual, tiende a desestabilizarla y dispersarla (1994, p.88). Veamos las formas que adopta en las tres piezas.

### Happy Days

En *Happy Days*, pieza en dos actos, Winnie está enterrada en un montículo de un espacio desertizado y calcinado por la luz que pende encima de ella, mientras Willie –detrás del promontorio– solo levanta la cabeza, gesticula y ocasionalmente formula algunas afirmaciones. En el primer acto, su entierro hasta la cintura deja ver todavía una figura femenina reconocible “About fifty, well preserved, blond for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl necklet” (*Happy days* 2012, 106). En el segundo acto, el montículo ha crecido fagocitándola dejando ver solo su cabeza, mientras Willie –siempre atrás– no ha perdido su movilidad reptil. El contraste entre las dos figuras replica la técnica utilizada por Beckett en *En attendant Godot* y *Fin de partie* que funcionan con pares<sup>2</sup>. Como en esta última, se insiste en el estatismo de uno de los dos –Winnie y Hamm– y en la movilidad del otro –Willie y Clov–, pero es en el motivo de la dependencia donde hay una variación. En las dos piezas anteriores la sujeción entre los pares –Didi y Gogó, Pozzo y Lucky, Hamm y Clov, Nagg y Nell– es mutua para coexistir y sobrevivir debido a sus (dis)capacidades, pero también por la dependencia que establecen frente a la palabra. El diálogo constituye la base de interacción a través de la afirmación y la réplica –la palabra anterior–, posibilitando que la situación dramática se movilice y que el poder que unos ejercen sobre otros se actualice en la posesión del turno de la palabra. El caso de *Happy Days* es diferente. Bajo la forma de un falso diálogo<sup>3</sup>, el monólogo de Winnie es la única situación comunicativa. Willie, pese a que aún podamos reconocerlo en un referente humano, *a man about sixty*, es el supuesto destinatario mas no interlocutor de Winnie –sus diecisiete intervenciones son meros actos locutivos–. Lejos de ser un personaje o conciencia enunciativa aparece como ‘función dramática’, un rol cuya presencia posibilita y da un eventual sentido al ejercicio lingüístico, retórico y dramático de la protagonista, de acuerdo a su declaración:

Winnie: Just to know that in theory you can hear me even though in fact you don't is all I need, just to feel you there within earshot and conceivably on the qui vive is all I ask” (...)

Oh no doubt the time will come before I can utter a word I must make sure you heard the one that went before and then no doubt another time when I must learn to talk to myself a think I could never bear to do such wilderness. (2012: 112).

El inicio y cierre de los dos actos está dado por el sonido de una campana que moviliza y detiene la acción en ambos casos. Este inicio, con una pequeña variación entre el primer y segundo acto, aparece como marco hierático y petrificado que contiene el posterior flujo verborreico. En una secuencia casi mecánica, se presenta el sonido estridente de la campana, una plegaria y la auto apostrofación “Begin, Winnie”. Desde allí en adelante, el discurso monológico se desencadena infatigable y rítmicamente, horadado por las pausas dadas por los puntos suspensivos, los dashes y la cesura que la gestualidad corporal imprime al flujo verbal segmentándolo<sup>4</sup>. La campana, reminiscencia del sonido que anuncia el inicio de una función teatral, aparece como el pie que exige el movimiento verbal y físico activando la voz enunciante. De esta forma, la

2. Tal como apunta Ronan Macdonald, la debilitación e inmovilidad es un rasgo que condiciona a los personajes beckettianos desde *Fin de partie* en adelante (2006, p. 67). Para ver la dialéctica movilidad-inmovilidad en los personajes de *En attendant Godot* y *Fin de partie*, véase K.Weiss (2013), C. Brncić (2014).

3. El falso diálogo o el monólogo con un falso interlocutor en la tradición teatral tiene claramente una función dramática. Si bien la figura secundaria no interactúa en un diálogo con el protagonista manteniéndose como un testigo de su enunciación, posibilita que la acción verbal discurra y por lo mismo en su ‘rol’ permite el desencadenamiento. Un ejemplo claro de esta técnica dramática se observa en las tragedias de Racine.

4. Sobre las diferentes formas de elipsis en el discurso de Winnie, véase Brncić “Elipsis y aposiopsis: la reflexividad del silencio en el drama de Samuel Beckett” (2018).

autoconciencia de Winnie aparece requerida y recordada por el sonido que, cual cuchillo –“it hurts like a knife”–, inflige la ilocución, transformándose en una forma de tortura que impele el habla. Si bien la protagonista se muestra como víctima del sonido, de la luz incandescente y de su propio flujo lingüístico, es ella misma la que va modulando y direccionando su monólogo a través de las diversas indicaciones, pausas y coloraciones. Con la auto exhortación “Begin, Winnie”, la figura abre el torrente de palabras que, sin embargo, es profundamente consciente y controlado. Esta auto regulación es según Beckett la clave del personaje y de la obra: “one of the clues of the play is interruption. Something begins; something else begins. She begins but doesn't carry through it. She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being” (Beckett citado en Lawley 1994, p. 96). De igual forma ocurre con las coloraciones de su voz. En sus instrucciones a la actriz Eva Katharina Schultz, Beckett precisaba: “She was to speak in three main voices: a neutral prattle, high articulation to Willie and childlike intimacy to herself”, coloraciones a las que Lawley agrega, la “voz narrativa de sus historias” (95).

Si *En attendant Godot* y en *Fin de partie*, los personajes disputan y sabotean la posesión de la palabra, en *Happy Days* Winnie también manipula el control del discurso en un juego retórico con sus pausas, preguntas y las tonalidades de sus diferentes ‘personalidades’ que entran en juego. Es esta la razón, por la cual *Happy Days* y *Krapp's last tape*, pueden considerarse obras bisagras en la reducción que explora Beckett tanto del personaje como en la evolución de la monologización, de acuerdo a Lawley y K. Weiss. Para esta crítica, todavía hay ‘emoción’ en el tratamiento de las figuras –dimensión que se pierde en la decoloración y neutralidad posterior de *Play* y *Not I* (2013, p. 27)–, así como la ambigüedad en la disociación entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado –radical en *Not I*– que se observa en el juego retórico del recuerdo de ‘su’ historia que luego es la supuesta historia de Mildred (p. 45).

La polifonía de voces en las distintas coloraciones que se despliegan en el monólogo de Winnie caracteriza una de las formas de materialización del personaje en el teatro contemporáneo, de acuerdo a Jolly y Moreira da Silva:

La palabra de un personaje se hace polifónica cuando, en su discurso, aparece una voz que desborda una identidad psicológica o ya no se inscribe en una situación de comunicación con personaje (...) el discurso de un personaje puede ya contener en sí mismo cantidad de ‘efectos de voz’: en las estrategias argumentativas o enunciativas, en los actos de lenguaje (tono, *parlure* –forma de hablar–, citas o sobreentendidos) en la tipografía o inclusive en las didascalias relativas a la enunciación (entonación, afecto o intención). (2013, p. 228)

De un lado, las diferentes voces de Winnie revelan una conciencia astillada o fragmentaria que puja por aunarse a través de un solo flujo verbal. Por otro, demuestran cómo en el aquí, ahora y así, que constituye el *momentum* discursivo, la voz de Winnie se vuelve sujeto, objeto y destinatario del discurso dramático, mostrándose en su hacer y devenir, como agente y espectadora de su propio decir. Es en su intermitente proferir, pero aún más al escucharse cuando Winnie adquiere la posibilidad de constituirse, de afirmarse como presencia-existencia, como una conciencia enunciante. Por ello, la ausencia de réplica de Willie a las apelaciones de Winnie no constituyen un vacío; por el contrario, las permanentes apostrofaciones se convierten en una suerte de estrategia fática y retórica en que el verdadero destinatario de esa comunicación es la propia Winnie. De allí que el miedo a que su palabra se diluya en un desierto de tiempo y espacio, sin nadie que la escuche, no sea más que una falacia declarativa, una estrategia de reconvencción y autoconvocatoria a escucharse. Es en la autopercepción de su vibración vocal, en la constatación permanente en un presente y gerundio, donde ella se realiza y palpa como existencia.

So that I may at all times, even when you do not answer and perhaps hear nothing, something of this is being heard, I am not merely talking to myself, that this is in the wilderness, a thing I could never bear to do—for any length of time (*Pause*) That is what enables me to go on, go on talking that is. (2012, p. 110)

Hemos señalado la condición de ‘personaje teatral’ de Winnie, aquella que se define por la articulación de un habla que debe ser vista, ‘puesta por delante’. A su necesidad de ser escuchada se agrega la ansiedad de ser ‘vista’ para tener una concreción material –teatral–, como se manifiesta en la inquietante sensación de ser observada por ‘un alguien’: “Strange feeling. (*Pause. Do*) Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back and forth, in and out of someone’s eye” (2012: 116). En este contexto, la referencia fragmentaria y difusa a la visita de los Shower, sus únicos supuestos ‘espectadores’ en ese desierto, puede leerse también como simulacro de otro posible espectador con una clara significación reflexiva y (meta)teatral:

Well anyway –this man Shower– or Cooker– and the woman– hand in hand– in the other hands bags– kind of big brown grips– standing there gaping at me– and at last this man Shower– or Cooker– ends in ‘er anyway– stake my life on that– What’s she doing? he says– What’s the idea? he says– stuck up to her diddies in the bleeding ground– coarse fellow– What does it mean? he says– What’s it meant to mean? (2012, p.116).

La ‘significación’ que ella puede tener solo adquiere realidad en la medida que es percibida por otro. Misma aprehensión que se explicita en *Fin de partie*, *Play* y *Not I*. La recurrencia del motivo de la percepción en la dramaturgia beckettiana, refuerza la propuesta de Postlewait señalada anteriormente, así como la estrategia dramática de situar a un otro en la ficción como inscripción proyectiva del espectador real, como veremos en *Play* y *Not I*. La condición reflexiva, de pensarse como personaje situado y ofrecido a la vista de otros, se complementa además con uno de los elementos de utilería, el espejo. El permanente mirar-se al espejo, es la constatación teatral de palpase como conciencia enunciante en un ahora, así y aquí que es la escena. Con ello, Winnie se convierte en un ojo que (se) mira, una voz que (se) habla y un oído que (se) escucha en su enunciación teatral. De allí que la conciencia enunciante de este personaje teatral se muestra y despliega en su doble condición como personaje y espectadora de sí misma, de su voz, materializándose en un presente permanente. Es en la acción de verse y escucharse en que el tiempo se absolutiza en un *tempo*, condición subjetiva de la experienciación de la temporalidad, evidenciando nuevamente la reflexividad del discurso proferido. Los días felices –esos, aquellos, estos– aparecen como una iteración enmarcada por el sonido de la campana que abre y cierre cada acto y por extensión cada día, cuyo devenir se mide en la constatación de un habla que se hace en el tiempo –en este único y mismo tiempo–. De allí que la mecanicidad de la gestualidad, así como las pausas y silencios, aparezcan como momentos que permiten aquilatar el transcurrir del tiempo dramático, aquel que contiene la acción verbal. En la tensión del flujo del habla con la textualidad secundaria que hace visible la acción física, el personaje entra en un dialogismo consigo mismo, en su decir y hacer. Con ello, hace explícita su condición de personaje teatral situado, irremediamente fijado en una paradoja: el fluir del tiempo dramático que se absolutiza en un estatismo determinado por el espacio escénico y por el espacio dramático construido desde la progresión, corte y repetición que proporciona la campana. Del mismo modo que la figurina de la caja musical que repite mecánicamente el mismo vals cada vez que Winnie la abre<sup>5</sup>.

### **Play**

En *Play*, la reafirmación de una conciencia enunciante se radicaliza. La desnaturalización y petrificación del espacio se agudiza aún más para sostener el aislamiento de las tres figuras que conforman un trío en un único acto:

5. Sobre la relación entre los elementos de la utilería y los personajes, véase el análisis de K. Weiss (2013) a propósito del reloj, el magnetófono y la caja musical en *Fin de partie*, *Krapps’ last tape* y *Happy Days*.

*Front centre; touching one another, three identical grey urns about one yard high. From each a head protrudes, the neck held fast in the urn's mouth. The heads are those, from left to right, as seen from auditorium, of W2, M and W1. They face undeviatingly front throughout the play. Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns. But no masks". (2012, p.225)*

La desnaturalización de los personajes dramáticos se observa en la ausencia de una nominalización, conservando solo la letra que identifica el género de las tres voces de la enunciación –dos mujeres (W1 y W2) y un hombre (M)– reduciéndolos a cabezas parlantes confinadas a sus enclaves de enunciación: las urnas. Tal como los tarros de basura y la silla de ruedas que alojan y son una prolongación de Nagg y Nell y de Hamm o el montículo que fagocita a Winnie, las urnas-cabezas aparecen aquí como una sola entidad corpórea desgastada, limitada en todo movimiento físico que no sea el de hablar. De allí que las cabezas no puedan tocarse ni mirarse, por lo que no interactúen, pero sus voces ‘resuenen’ aleatoriamente ante la reverberación anterior producto de la luz. De la misma manera en que la campana abre y cierra cada uno de los actos en *Happy Days*, ahora la luz contiene y organiza los ‘momentos’ de la pieza, materializándose en un foco inquisidor que determina los ‘turnos de hablada’ de cada una de las figuras.

6. Referido en M. Esslin: 1975, p.44.

El acto único de *Play* se presenta como un continuum dividido en dos momentos que corresponderían a lo Beckett denominó como *narration* y *meditation*<sup>6</sup>: esto es, una primera parte en la que se puede reconocer una suerte de argumento –el recuerdo fragmentario de las diferentes perspectivas sobre un adulterio en el que participarían W1, W2 y M–, y una segunda parte en que las voces reflexionan sobre su situación actual. Ambos momentos se caracterizan por el transporte rítmico frenético de una sucesión vertiginosa de turnos de habla que aparecen compelidos por el foco directo sobre cada uno de los rostros determinando su alternancia, pero sin aparente relación causal.

Tal como la crítica ha apuntado, frente a la ausencia de una estructura argumental causal y lógica en la dramaturgia breve de Beckett, es necesario atender a la disposición musical y rítmica. M. Ristani ha consignado que en estas piezas el ritmo es el guardián de la forma, usurpando el rol de la sintaxis y de la puntuación –y agregamos, del acontecer– funcionando como un agente estructural y patrón cohesivo. “Rhythmic patterning becomes a dramaturgical operation which activates, alternate modes of expression, embodiment and representation” (2014, p. 120). Para la autora, “Beckett works on the essential ambivalence of rhythm as both regulated form and as that which releases affect and mobility (...) affective energy and force, contained with a palpable schema” (124).

En nuestra lectura, esta estructura esquemática contenedora y reguladora está constituida en *Play* por las tres instancias corales, que enmarcan y al mismo tiempo suspenden el ritmo sucesivo y vertiginoso de las partes dialógicas –las que poseen una ‘palabra anterior’–. Las tres se insertan como pausas, como un contra ritmo, en el que se suprime la alternancia, no así la singularidad de las individualidades que convergen en una atonalidad no unívoca. Funcionan como una coralidad –no coro–, en el sentido que le atribuye Martin Mégevand, al “trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos y/o todos los efectos de la polifonía)” en el drama contemporáneo (2013, 40). Las coralidades aparecen al inicio, en medio del desarrollo y al final. La primera y la última funcionan como marcos que contienen la enunciación mientras que la intermedia secciona la pieza en dos. Desde nuestra interpretación, esta interrupción se corresponde con la cesura rítmica que Hölderlin identificó en la tragedia griega como corte poético y dramático, a la vez que reflexivo:



Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el *transporte*, se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la palabra pura, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, *sino la representación misma* (Hölderlin: 1983, p.135).<sup>7</sup>

Esta cesura Hölderlin la identifica con la palabra pura o *reine Wort* de Tiresias, tanto en *Edipo Rey* como en *Antígona*, que divide la representación en dos mitades –no necesariamente iguales– estableciendo un equilibrio entre la sucesión rabiosa del acontecer y el despliegue sereno de la *forma* en que se cumple. En *Play* podemos identificar la cesura en la incisión que realiza el trenzado coral de voces en su segunda intervención:

W1:	}	[Together]	Mercy, mercy—
W2:			To say I am—
M:			When first it change—

Si en la primera parte, *narration*, podemos reconstruir un argumento de infidelidad amorosa se debe a que las voces todavía trasuntan una vaga referencialidad al referirse al supuesto adulterio. La narración segmentada de situaciones pasadas corresponde a las diferentes perspectivas vertidas en un estilo indirecto libre, que se muestran como retazos independientes y fragmentarios, pero al mismo tiempo resonantes. Esto, por cuanto no hay ilación ni relación causal en la sucesión de las voces por entregar un relato homogéneo desde y entre las diferentes perspectivas. Se trata más bien de la perspectiva individual y parcelada que cada voz despliega exigida por la luz, donde se puede establecer un patrón de continuidad en la disposición de adverbios temporales que se despliegan para reconstruir la historia<sup>8</sup>. A continuación, cito solo el inicio del periodo de cada parlamento, prescindiendo de las oraciones siguientes y la didascalia que marca el cambio del foco de una a otra voz, para mostrar cómo la resonancia o eco que se produce de una voz a otra, está dada por los adverbios de tiempo que cada figura utiliza para fijar su perspectiva en el flujo:

M: The next thing was the scene between them. [...]  
 W1: Then I forgave him. [...]  
 W2: She came again. [...]  
 M: Then I got frightened and made a clean breast of it. [...]  
 W1: When I was satisfied it was all over I went to have a gloat. [...]  
 W2: When he came again we had it out. [...] (2012, p. 228)

Más adelante:

W1: Then I began to smell her off him again. [...]  
 W2: When he stopped coming I was prepared. [...]  
 M: Finally it was all too much. [...]  
 W1: Before I could do anything he disappeared. [...] (2012, p. 229)

La reconstrucción y reproducción de una historia adquiere sentido tras la cesura cuando las voces quieren justificar y significar el tiempo que llevan juntos, pero no en el supuesto pasado, sino en el presente. De hecho, la cesura introduce el cambio y desplazamiento hacia el presente y un futuro proyectivo:

W1:	}	[Together]	Mercy, mercy—
W2:			To say I am—
M:			When first it change— (2012, p. 229)

7. En las “Notas a Edipo rey” y “Notas a Antígona”, Hölderlin analiza la tragedia como una forma artística construida en base a secuencias y ritmos. La sucesión de escenas que define como el “transporte trágico” se ve interrumpido por un momento específico que separa la obra en dos. Esta disrupción es la “cesura”, que identifica con la instancia en que se hace visible la “representación misma”. En ambas obras, esta segmentación se hace visible con la palabra de Tiresias, en tanto el personaje es el único que tiene una mirada que comprende la totalidad de los acontecimientos, adoptando una posición y visión análoga a la que posee el espectador, pero en la tragedia misma. Esta visión se despliega en su palabra que niega pero que al mismo tiempo sentencia el desenlace del acontecer trágico, a modo de destino. En la lectura hölderliniana de la disposición artística de la tragedia, la estructura dialógica enfrenta a personajes contra personajes y contra coro, mostrándose como “discurso contra discurso” en que las posiciones se van suprimiendo recíprocamente. Entre la sucesión colérica de los *drámata*, los incisos corales aportan la serenidad del ritmo al proceso, frenando el desgarramiento de los episodios. Para que la sucesión no sea un desencadenamiento inmediato, la cesura introduce un contragolpe, un contra ritmo que restaura el equilibrio de la forma, preservando el peso de las dos partes estructurales, mostrándose como la instancia que contiene el acontecer dramático en su totalidad. Cfr. Hölderlin “Notas sobre Edipo Rey” y “Notas sobre Antígona” en *Ensayos* (1983).

8. M. Ristani establece una serie de patrones rítmicos compositivos en la dramaturgia breve de Beckett: “alternating blocks and spams (as in *Play*), of motion and rest (as in *Rockaby*), of breaks and repeat (as in the knock-repeat-knock sequence in *Ohio impromptu*) or of theme and variation (as in *Come and Go*)” 2014, p. 125.

Las tres afirmaciones dichas al unísono en una exclamación coralmente trenzada son apenas el inicio de un periodo que se recupera y desarrolla inmediatamente después en orden descendente en la disposición textual:

M: **When this first change** I actually thanked God [...]

W1: **Mercy, mercy,** tongue still hanging out for mercy [...]

W2: **To say I am not** disappointed, no, I am [...] (2012, p. 229).

Desde aquí en adelante se pierde la resonancia de las perspectivas frente a la historia y se centra en un ensimismamiento de las voces. La permanente alusión a 'esto' y el desplazamiento en el uso temporal de los verbos focalizados ahora en un presente y en un hipotético futuro pliegan la reflexión sobre la situación teatral de enunciación. Ensimismamiento, en tanto cada voz se vuelca sobre sí misma, pero al mismo tiempo se abre a un otro, ya que a diferencia de las 'declaraciones' de la narración, en la segunda parte hay permanentes interrogaciones a un destinatario. Las constantes preguntas que recorren la meditación pueden leerse de manera similar a *Happy Days*, en cuatro sentidos posibles:

- » por una parte podríamos pensar que están dirigidas a una de las otras dos urnas-cabezas-vozes, aun cuando no tengan respuestas ni réplicas "What do you do when you go out? Sift?";
- » por otra, pensar que se dirigen al foco que impele el habla "Bite off my tongue and swallow it? Spit it out? Would that placate you?";
- » un tercer sentido plausible sería a un eventual espectador "Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking to me? Is anyone bothering about me?";
- » y finalmente a sí mismas: "I say, am I not perhaps a little unhinged already? (Hopefully) Just a little? (Pause) I doubt it."

Independiente de los posibles destinatarios convocado en ellas –otra cabeza, el foco, un espectador o la misma voz– hay siempre una fuerza ilocutiva que refuerza la reflexividad del discurso dramático. Las preguntas, retóricas en tanto no persiguen respuesta o réplica, constatan la situación y conciencia de la enunciación, de la misma manera en que el hipo secundado por un 'pardon', corrobora la lucidez de la acción de proferir frente a alguien. De esta manera la conciencia reflexiva de la situación de enunciación se muestra como una tortura frente a la presencia permanente del foco que aparece como una suerte de ojo que interroga e interpela a las figuras exigiendo el habla:

W1: Bite off my tongue and swallow it? Spit it out? Would that placate you? How the mind Works to still to be sure" (2012, p. 231) [...]

M: And now, that you are...mere eye. Just looking. At my face. On and off. [...]

M: Looking for something. In my face. Some truth. In my eyes. Not even [...]

M: Mere eye. Not mind. Opening and shutting on me. Am I as much ... [...] (2012, p. 232- 33).

Diferentes posiciones críticas –MacDonald, Weiss, Lawley y McMullan– coinciden en la situación tortuosa de las voces frente al foco, señalando al mismo tiempo la posición ambigua de las víctimas frente a la luz, ya que es ella la que posibilita que las cabezas hablen y por tanto reafirmen su existencia. Las diversas lecturas se matizan en el 'rol' que adopta el foco en tanto propulsor y al mismo tiempo destinatario de los actos de habla. Para K. Weiss, la luz inquisitoria funciona como un cuarto actor sobre el proscenio que se materializa como ojo prostético que direcciona, reproduce y realza la mirada del público (2003, p. 49). A. McMullan por su parte, coincide en la interpretación de la luz como proyección del público que intenta reconstruir un sentido a la vez que considera al foco como paradigma del autor que intenta ordenar los fragmentos de voces (1993, p.24).



La vertiginosidad que imprime el foco haciendo derivar el habla a borbotones se neutraliza en las tres instancias corales que suspenden el ritmo. La primera y última coralidad, que abren y cierran el acto respectivamente, están precedidas por una misma didascalia específica: *Faint spots simultaneously on three faces. Three seconds. Voices faints, largely unintelligible*. La ininteligibilidad del murmullo apenas audible trenza las tres voces en un único propósito común, el deseo de paz y oscuridad, que procuraría descanso antes de que la luz comience a destellar y, por ende, las cabezas a hablar. Dichas al unísono en un registro neutro –toneless–, lejos de atenuar, amplifican e intensifican la vertiginosidad y el borbotoneo posterior –frenan como los coros de la tragedia en la lectura de Hölderlin el transporte rítmico siguiente–.

W1:	}	[Together]	Yes, strange, darkness best, and the darker the worse, till all dark, then all well, for the time, but it will come, the time will come, the thing is there, you'll see it, get off me, keep off me, all dark, all still, all over, wiped out—
W2:			Yes, perhaps, a shade gone, I suppose, some might say, poor thing, a shade gone, just a shade, in the head — [ <i>Faint wild laugh</i> ]— just a shade, but I doubt it, I doubt it, not really, I'm all right, still all right, do my best, all I can—
M:			Yes, peace, one assumed, all out, all the pain, all as if... never been, it will come— [ <i>Hiccup.</i> ]— pardon, no sense in this, oh I know, ... none the less, one assumed, peace...I mean...not merely all over, but as if... never been—

[Spots off. Blackout. Five seconds. Strong spots simultaneously on three faces. Three seconds. Voices normal strength].

W1:	}	[Together]	I said to him, Give her up—
W2:			One morning as I was sitting—
W3:			We were not long together—(2012, p. 226)

La posibilidad de un cambio, que la luz cese de reflejar y que las bocas enmudezcan, queda clausurada por la repetición de esta misma coralidad –la segunda porción– al cierre del acto, con la misma indicación escénica. De esta forma, las coralidades funcionan como bastidor que contiene la representación que es el juego, la comedia y la obra *Play*, tal como la campana enmarcaba y sostenía el monólogo de Winnie, anunciando la eterna iteración de una pieza dramática a través de las voces como soportes de la palabra teatral.

El juego y la obra como representación, nunca una historia sino su dramatización, son anunciados ya desde del título de la pieza como también por la autoconciencia que evidencian las propias voces: “M: I know now, all that was just... play. And all this? When will all this—” (2012: 230). Por ello, el lenguaje, única realidad para estas voces, aparece como tormento que se repite invariablemente al subir y bajar el telón como también al encenderse intermitentemente la luz y destellar sobre ellas.

W1: I can do nothing...for anybody...any more... thank God. So it must be something  
I have to say. How the mind still Works.

[Spot from W1 to W2]

W2: But I doubt it. It would be not be like somehow. And you must know I am  
doing my best. Or don't you?

[Spot from W2 to M]

M: Perhaps they have become friends. Perhaps sorrow—

[Spot from M to W1]

M1: But I have said all I can. All you let me. All I— (2012, p. 231)

Prisioneras del lenguaje, las voces de *Play* no pueden escapar al sino que evidencian muchas de las figuras beckettianas de ‘pasar un texto’, tal como se muestra en el ‘algo’

que se repite incesantemente en *Fin de partie*, o los retazos de frases del estilo antiguo en *Happy Days*. En *Play* las voces no repiten las frases de otros, sino las propias, las dichas en la primera parte, pero también las que reproducen cada vez que la luz se enciende o que se levanta la cortina.

La paradoja del fluir y estaticidad en *Happy Days* y *Play*, modelada a través de monólogos en cascadas aprisionados en montículos y urnas, se resuelve asintóticamente en la idea de la representación como iteración, desde la autoconciencia que exhiben sus figuras como personajes teatrales y en el seno mismo de la palabra teatral: aquella determinada por una anterior que debe volver a replicarse.

### Not I

Si, como señala P. Lawley, en *Play* “la luz deshumaniza a las figuras”, en *Not I* la desnaturalización del personaje se concreta en una última corporeidad resonante como expresión de una conciencia enunciativa: Boca. La reducción del personaje se ha radicalizado al punto que el cuerpo del actor también se ha borrado, privilegiando la sinécdoque que encierra el acto de proferir. Es como si el cuerpo entero perdiese consistencia ante el único resabio que permite la constatación de su existencia, la boca; imagen que cristaliza a una conciencia que enuncia: “... whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never—... what?... tongue?... yes... lips... cheeks... jaws... never still a second... mouth on fire” (2012, p. 282). Y es que como sinécdoque de cuerpo y persona y como antonomasia de voz<sup>9</sup>, ésta se vuelve el sujeto-objeto de la enunciación teatral, en tanto todo el discurso articulado adquiere consistencia y sentido en la voz como “dato físico y fonético, resultante de un proferir” (Jolly y Moreira da Silva: 2013, p. 226), expresión de un significante y significado al mismo tiempo que es la pieza teatral.

9. En su propuesta de interpretación, Keir Elam establece una analogía con el órgano circular que forma la boca: “The mouth, detached from its bodily context and so from its codified meaning (as ‘mouth’), becomes a corporeal and semantic (black) hole onto or into which the spectator may project any numbers of literally organic senses: it takes on in turn the roles of vagina, uterus, anus, mouth proper, eye and ear. Mouth refuses life, but her mouth mimes its decisive aspects” (1994, p. 151)

De manera similar a *Happy Days* y *Play*, pero de manera aún más concentrada y sintética, la obra se vuelca sobre la capacidad de articular un discurso, de representar una experiencia que solo adquiere significación en el acto de formularla y reproducirla frente a alguien. Reproducción que adquiere un tinte más mecánico que en las otras piezas por dos razones. Primero, porque como nos indica la acotación de inicio y de cierre, antes de la alzada y bajada del telón, el murmullo de Boca es apenas audible y solo adquiere ‘coloración’ cuando es puesto delante de la platea. La indicación inicial señala: “As house lights down MOUTH’s voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues intelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient to:” (2012: 280), y la que cierra “Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up” (2012: 283). La claridad de la enunciación versus la incomprensibilidad del murmullo solo es posible ante la vista y escucha de un espectador, como lo era la posible ‘significación’ de Winnie frente a (un) Shower. Este aspecto se refuerza con el testigo del discurso de Boca:

AUDITOR: downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible pódium of 4 feet high shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent of Mouth, dead still throughout but for four brief movements were indicated. (2012, p. 280)

De forma análoga al foco en *Play*, la figura con la capucha aparece como destinatario e inquisidor de la declaración de Boca. Su sola presencia exige el habla y a pesar de su mutismo en tanto ojo que mira, interroga y fiscaliza redirecciona el discurso hacia el objeto del discurso: el Yo que habla.

Señalamos desnaturalización del personaje dramático, mas no despersonalización: significativo es que el título revele la clave de comprensión de la pieza: *Not I*. El acto

de enunciación aparece como el relato del recuerdo fragmentario sobre otra, “the tiny little girl”. Sin embargo, a lo largo del monólogo hay tres momentos interrogativos que se replican y seccionan el flujo discursivo por cuanto conllevan una pausa y un movimiento escénico. Las tres idénticas interrogaciones son “what?... who?... no... she!” y están secundadas por un movimiento que aparece claramente consignado en la nota a la obra:

*Movement: this consists in simple sideways raising of arms from sides and their falling back, in a gesture of helpless compassion. It lessens with each recurrence till scarcely perceptible at third. There is just enough pause to contain it as MOUTH recovers from vehement refusal to relinquish third person. (2012, p. 279)*

Las interrogaciones hacen inferir un supuesto cuestionamiento de la silenciosa figura encapuchada, sobre la persona del enunciado, que Boca insistentemente busca separar de la persona de la enunciación. La experiencia dolorosa que intenta fragmentariamente articular sería la de ‘otra’ y no de sí misma. K. Elam denomina a esta estrategia dramática, una “poética de la negación” que se vuelve teatralmente auto referencial: “the more Mouth defends her non-subjectivity, the more she betrays her reluctant self-awareness as stage subject-object, narrating the discovery of her own act of narrating, the discovery of her own vocalization” (1994, p. 151). En nuestra lectura, la desafección y aparente despersonalización es impugnada desde la función que cumplen los puntos suspensivos en el monólogo. Éstos aparecen como la marca gráfica de la continuidad de un discurso que se va construyendo en un presente reflexivamente, haciéndose signo del *momentum* discursivo y de la performatividad del enunciado teatral. En ese sentido, los puntos suspensivos funcionan como el pliegue tanto de la enunciación que vuelve sobre el enunciado anterior, como de la conciencia en el acto de enunciar. Si Boca deslinda al supuesto sujeto del enunciado con el de la enunciación en el sintagma que se itera como pregunta-negación, “Who? ...no... she!”, los puntos suspensivos en este periodo, y en todo el discurso, no hacen sino mostrar el intento angustioso y trémolo por re-anudar una experiencia que por su carácter doloroso se vuelve, al menos, compleja de rememorar y por tanto de representar.

Una segunda razón de la mecanicidad se aprecia en Boca como metonimia de máquina, análoga a un gramófono. La asociación aparece dada en su propio discurso en al menos dos referencias al proferir maquinal:

or the machine...more likely the machine...so disconnected...never got the message... or powerless to respond...  
... feeling come back!...starting at the top... then working down...the whole machine...but no...spared that...the mouth alone...(2012, p. 281)

La intermitencia y mecanicidad del flujo verbal aparecen reforzadas en las persistentes imágenes asociadas al zumbido –buzzing– y al estruendo –roar– que recrean fónicamente el movimiento del sonido de una máquina como una cascada de palabras.

... now this... this... quicker and quicker... the words... the brain... flickering away like mad... quick grab and on... nothing there... on somewhere else... try somewhere else... all the time something begging... something in her begging... begging it all to stop... unanswered... prayer unanswered... or unheard... too faint... so on... keep on... trying...not knowing what... what she was trying... what to try... whole body like gone... just the mouth... like maddened... so on... keep–... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... dull roar like falls... in the skull (2012, p. 283)

La preocupación por la percepción del ritmo en su fluir se vuelve acuciante desde *Play* en adelante y recorre otras obras del mismo periodo (*Rockaby*, *Footfalls*, *Come and Go*,

*Ohio impromptu*). Tal como el director Gerry McCarthy expresó “Beckett allow[ed] the actor to organize an energy flow, rather than a flow of emotions’ by turning into the rhythm required” (citado en Ristani, 2014, p.127).

El ‘flujo uniforme’ de Boca –steady stream– no es homogéneo porque discorra linealmente sin cesar –ya señalamos la perforación en la continuidad que implican los puntos suspensivos–, sino porque se organiza en torno a un patrón compositivo rítmico: el de la repetición fragmentaria a través de un tema y sus variaciones. El tema, la urgencia y exigencia de hablar, se despliega a través de los múltiples sintagmas que se retoman una y otra vez en un movimiento elíptico: “practically speechless”, “mouth half open”, “the buzzing” “dull roar”, “how she survived”, “no speech possible”, “make something of them”, “can’t stop”, entre varios otros. Como señala Ristani “The rhythmic form, which frames, contains and sculpts language in Beckett” (128).

Así, podríamos señalar que el ritmo espástico de Boca actúa como conciencia reflexiva que busca articular un discurso sobre el recuerdo aun cuando sea fragmentariamente. Y es que el fragmento del recuerdo es un motivo que se itera y se metaforiza como brusco destello –sudden flash– que latiga al cerebro y que impele el habla en la posibilidad de rearticular esa experiencia. Así, la relación entre la boca y el cerebro aparece tensionada y a veces disociada, en la urgencia y el imperativo por reordenar y disponer un flujo verbal que represente ese recuerdo y que pudiese tener un sentido:

... and now this stream... not catching the half of it... not the quarter... no idea... what she was saying... imagine!... no idea was she was saying!...  
...steady stream... straining to hear... make something of it... and her own thoughts... make something of them... all–... what?...the buzzing? ... yes... all the time the buzzing...  
... the brain... flickering away on its own... quick grab and on... nothing there... on to the next... bad as the voice... worse... as little sense... all that together... can’t– what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... (2012, p. 281, 282)

De manera aún más radical que en las piezas anteriores, en la medida en que no hay enmascaramientos en un falso dialogismo, *Not I* exhibe el monólogo como el espacio para reafirmar una conciencia. Como Winnie, también Boca elabora estrategias retóricas que buscan disociar y ‘naturalizar’ la experiencia de la enunciación. En su intento de alojar la experiencia y con ello, el dolor del recuerdo en otra, los puntos suspensivos funcionan como deíctico de la enunciación, del acto de dar *forma* a una experiencia.

### **Voces y resonancias**

Señalamos al inicio de estas páginas el lugar central que posee el monólogo como el espacio abierto de una palabra en busca de interlocutor y como expresión de una conciencia astillada. Si en la tradición dramática anterior –la realista y la naturalista– estaba proscrito por su artificiosidad, la dramaturgia beckettiana lo repone entre otras razones, por este mismo motivo, las posibilidades que ofrece su forma artística. Si el drama contemporáneo aborda la crisis de la experiencia, la capacidad de nombrarla y darle forma, a la par que una crisis del Yo, las piezas descritas dan cuenta de esta aguda reflexión. El monologismo le permite al dramaturgo explorar en una amplia gama de alternativas para constituir una subjetividad a través de la voz o de las voces. Así, en las distintas voces que despliega Winnie para expresarse, en las diferentes tonalidades de las cabezas de *Play* y en los múltiples sintagmas que concurren y resuenan en la mente de Boca como fragmentos, el autor despliega diferentes grados, formas y coloraciones para ese “dato físico y fonético resultante de un proferir”. Al situar personajes jibarizados, desnaturalizados, reducidos y exigidos en lo que define su condición, el habla, Beckett vuelve sus figuras o lo que queda de ellas –un busto, cabezas y boca– cajas de resonancias en que reverbera la última posibilidad humana y *dramática* de ser y existir:

en el flujo verbal. Enclavadas en montículos, urnas o penumbra, las cortinas y luces se exhiben artificiosamente como las marcas que las definen en su estatus de personajes teatrales, hechos y arrojados para hablar. Así, torrentes, flujos y cascadas de palabras, enmascarados en falsos dialogismos y horadados por pausas, gestos, luces y puntos suspensivos, manifiestan la ineluctable necesidad de afirmar-se y constatar-se a través del *mono-logos*, palabra inquieta y reverberante, por excelencia teatral que, ante la ausencia de un destinatario, lo construye para ser vista y oída.

## Bibliografía

- » Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje dramático*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Serie: Teoría y práctica del teatro.
- » Beckett, S. (2012). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber [ebook].
- » Brncić, C. “Elipsis y aposiopesis. La reflexividad del silencio en el drama de Samuel Beckett en (2018). *Revista de Humanidades*, Nº 37, 221-242
- » Brncić, C. “*Fin de partida* de Samuel Beckett. La soberanía del lenguaje y el juego metateatral” en (2014). *Revista Chilena de Literatura*, Nº 86, 31-50
- » Elam, K. “Dead heads: damnation-narration in ‘the dramaticules’” en (1994). J. Pilling (ed). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 145- 166
- » Esslin, M. “Samuel Beckett and the Art of Broad Casting” en (1975). *Encounter*, 45, 38-46
- » Hausbi, K. y F. Heulot “Monólogo” en (2013). J.P. Sarrazac (dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 226-230
- » Hölderlin, F. (1983). “Notas sobre Edipo Rey”, “Notas sobre Antígona”, en *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- » Jolly, G. y A. Moreira da Silva. “Voz” en (2013). J.P. Sarrazac (dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 226-230
- » Lawley, P. “Stages of identity: from *Krapp’s last tape* to *Play*” en (1994). J. Pilling (ed). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 88- 104
- » Macdonald, Ronan (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » McMullan, A. (1993). *Theatre on Trial. Samuel Beckett’s later drama*. London: Routledge
- » Mégevand, M. “Coralidad” en (2013). J.P. Ryngaert (dir.) *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato, 39-43
- » Postlewait, Th. (1978). “Self-performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett’s Drama. *Twentieth Century Literature*, vol. 24, Nº 4, 473- 491.
- » Ristani, M. “Articulated Arrhythmia: Samuel Beckett’s Shorter Plays” en (2014). S.J. Bailes and N. Till *Beckett and Musicality*. Surrey: Ashgate, 119-135.
- » Übersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- » Weiss, K. (2013). *The Plays of Samuel Beckett*. London: Methuen.