

Samuel Beckett, o la *presencia* en el teatro

Alain Robbe-Grillet

Traducción de Zulai Marcela Fuentes

LA CONDICIÓN DEL HOMBRE, dice Heidegger, es ser-ahí. Tal vez el teatro reproduce esta situación de un modo más natural que cualquier otro medio de representar la realidad. Lo esencial acerca de un personaje en una pieza es que esté “en la escena”: *ahí*.

Ver a Samuel Beckett enfrentar este desafío será con seguridad algo de excepcional interés: al final debemos ver realmente al hombre de Beckett, el Hombre mismo. Porque aunque Beckett el novelista se entregó más y más inexorablemente a la búsqueda, nuestra probabilidad de aprehender al hombre de las novelas se volvió más remota en cada página.

Murphy, Molloy, Malone, Mahood, Worm –el héroe de las novelas de Beckett– se deteriora cada vez más y avanza con mayor rapidez hacia la denigración. Incapacitado de antemano, puede desplazarse con la ayuda de una bicicleta. Luego pierde el uso de sus piernas, primero una, después la otra, y cuando ya no puede arrastrarse de un lugar a otro acaba encerrado en una pieza donde sus facultades paulatinamente lo abandonan. No transcurre mucho tiempo hasta que la pieza se encoge a un tamaño no mayor que el de un cántaro donde el héroe, decadente y aparentemente mudo también, se aproxima a las etapas finales de su desintegración. Nada queda sino algo “en forma de huevo”, cuya consistencia es “más como la del mucílago”. Pero forma y consistencia se contradicen de inmediato por un detalle absurdo: el hablante se sabe usando polainas, atuendo poco probable para un huevo. Así que nos ponemos otra vez en guardia: aún no hemos llegado al hombre.

Todas las criaturas que han desfilado ante nosotros lo hicieron sólo para engañarnos: éstas ocuparon los enunciados

de la novela en lugar de aquel evasivo ente que siempre se rehúsa a aparecer, el hombre que no puede penetrar su propia existencia, el hombre que nunca puede lograr estar ahí.

Pero ahora estamos en el teatro. Se levanta el telón...

El escenario no comunica nada, o prácticamente nada. ¿Una carretera? Más bien sólo “afuera”. El único objeto específico es un árbol, y no un gran árbol: un esqueleto de árbol, atrofiado y sin una sola hoja.

Dos hombres entran en escena. No tienen edad, ni profesión ni antecedentes familiares; no tienen hogar a dónde ir. Vagabundos, en suma. En cambio, físicamente parecen sanos. Uno se quita las botas, el otro habla de los evangelios. Comen una zanahoria. No tienen nada que decirse, pero siempre retornan uno hacia el otro a mitad del escenario. No pueden irse: esperan a alguien llamado Godot, acerca de quien no sabemos nada salvo que no vendrá. Eso al menos resulta claro para todos a partir del comienzo.

Así que nadie se sorprende cuando llega un muchacho (Didi piensa que es el mismo que vino ayer) con un mensaje: “El señor Godot me dijo que les dijera que no vendrá esta noche pero que seguro lo hará mañana”. Entonces la luz comienza a menguar; es de noche. Los dos vagabundos deciden irse y regresar al día siguiente pero no se mueven. Cae el telón.

Antes de ello dos personajes más han aparecido para crear una distracción: Pozzo, de aspecto próspero, y Lucky, su decrepito sirviente a quien arrea por delante por medio de una cuerda atada al cuello. Pozzo se sienta en un banquillo plegadizo, come una pierna de pollo frío y fuma pipa; luego hace una colorida descripción del crepúsculo. Lucky, a la voz de mando, arrastra unos cuantos pasos a modo de “danza” y

mascullo un discurso incomprensible a partir de balbuceos y tartamudeos y fragmentos incoherentes. Aquí termina el primer acto.

Segundo acto. El siguiente día. ¿Acaso es en realidad el día siguiente? ¿O después? ¿O antes? De cualquier forma la escenografía es la misma, salvo por un detalle: el árbol tiene ahora cuatro o cinco hojas. Didi canta una canción de un perro que entra en la cocina y roba una corteza de pan. Lo mata y lo sepulta y en su tumba escribe: un perro vino a la cocina y robó una corteza de pan... y así *ad libitum*. Gogo se pone las botas, come un nabo. No recuerda haber estado antes ahí.

Pozzo y Lucky regresan: Lucky está mudo, Pozzo ciego y sin recordar nada. El mismo muchacho vuelve con el mismo mensaje: El señor Godot no vendrá esta noche pero lo hará mañana. No, el muchacho no conoce a los dos vagabundos, nunca los ha visto antes. “Una vez más es de noche. A Gogo y Didi les gustaría tratar de colgarse, las ramas del árbol deberían ser lo suficientemente fuertes. Por desgracia no tienen un solo pedazo útil de cuerda. Deciden irse y retornar al siguiente día. Pero no se mueven. Cae el telón”.

La obra se llama *Esperando a Godot* y dura casi tres horas. Esto en sí ya es sorprendente. La obra se sostiene durante las tres horas completas sin un solo hiato, aun cuando esté hecha de nada; se sostiene sin tregua pese a que pudiera parecer que no hay razón para que continúe o termine. El público se ve atrapado de principio a fin; puede desconcertarse a veces pero permanece apegado a esos dos seres que no hacen nada, no dicen prácticamente nada y no tienen otro atributo más que el de estar ahí.

Desde la primera función los críticos subrayaron la naturaleza “pública” de la obra. Los términos “teatro experimental” no tienen lugar aquí: se trata de teatro puro y llano que todos pueden ver y del que todos pueden extraer algo de inmediato. “Ello no significa, claro está, que no haya quien lo mal interprete. En realidad, todos lo mal interpretan en casi todos los aspectos, así como lo hacen con su propia circunstancia. Fluyen explicaciones por doquier, cada una más inútil que la otra.”

Godot es Dios. ¿No ha tomado el autor la raíz *God* de su lengua nativa?, en el último de los casos, ¿por qué no? ¿Godot es el ideal de un orden social más deseable? De nuevo, ¿por qué no? ¿Acaso los vagabundos no anhelan techo y comida y la posibilidad de no ser golpeados? ¿Y no es Pozzo, de quien específicamente se dice que no es Godot, quien mantiene el pensamiento en cautiverio? ¿O bien Godot es la muerte, y ellos se ahorcarán mañana si la muerte no viene y los reclama

primero? Godot es el silencio: hay que hablar mientras se le espera para tener derecho a quedarse quieto al final. Godot es el ser inaccesible que Beckett persigue en todas sus obras, siempre con una esperanza profunda: “Esta vez quizás al fin seré yo mismo”.

Pero estas sugerencias son simples intentos por aliviar el daño y hasta la más extrema de ellas no puede borrar de la mente de todos la realidad de la obra misma, esa parte que es a la vez la más profunda y la más superficial y que no puede refutarse: Godot es la persona que los dos vagabundos esperan a la orilla del camino y que nunca llega.

En cuanto a Gogo y Didi, éstos resisten aun con mayor obstinación cualquier interpretación que se quiera dar salvo la más inmediata: son hombres. Su situación puede resumirse en una simple afirmación más allá de la cual no podemos añadir nada con certeza: están ahí, están en el escenario.

Hubo por supuesto intentos anteriores de hacer caso omiso de las convenciones burguesas relacionadas con la acción dramática pero *Esperando a Godot* marca una especie de punto culminante. Nadie había corrido antes un riesgo tan grande. Esta pieza trata lo esencial sin rodeos y los medios empleados para ello nunca fueron tan minimizados ni el margen de interpretación concreta tan estrecho. Debemos mirar atrás un poco para evaluar dicho riesgo y dicha austeridad.

Parecía razonable suponer hasta hace poco que si bien un género artístico como la novela, por ejemplo, podía liberarse de sus muchas reglas y artificios, el teatro debía, al menos, ser más cuidadoso. Después de todo, una obra sólo puede cobrar verdadera existencia al establecer alguna forma de conciliación con algún tipo de público. Se suponía, entonces, que era necesario cortejar al público, ofrecerle personajes poco usuales, despertar su interés con situaciones de intriga, atraparlo en la trama de un argumento o sacarlo fuera de sí por medio de una perpetua inventiva relacionada ya fuera con la poesía o, en ocasiones, incluso con alguna frenética intención.

¿Qué ofrece *Esperando a Godot*? Decir que aquí nada sucede es subestimarla. Además, la ausencia de argumento o de intriga de cualquier índole ya se había presentado en otra época. Lo que ocurre es que aquí sucede *menos que nada*. Es como si estuviésemos ante una especie de regresión más allá de la nada. Como siempre en Beckett, ese poco que de antemano se nos ofrece (y que creímos tan escaso en el momento) pronto decae ante nuestros propios ojos, se desintegra como Pozzo, quien regresa privado de la vista arrastrado por un Lucky privado del habla; al igual que la zanahoria se reduce —como ironía— a un nabo en el segundo acto.

“Esto se vuelve muy insignificante”, dice uno de los personajes principales a esas alturas. “No lo suficiente”, responde el otro. Su respuesta precede a un gran silencio.

Podemos ver por este solo diálogo qué camino tan largo hemos recorrido en las efusiones verbales que acaban de mencionarse. De principio a fin de la obra el diálogo muere, el diálogo agoniza, el diálogo se aproxima al límite de sus recursos. Todo permanece en el ámbito de esas fronteras de disolución que suelen habitar todos los “héros” de Beckett, de quienes escasamente puede afirmarse que no las han cru-



zado ya. En medio de silencios, repeticiones, frases hechas (“Uno es lo que es... lo esencial no cambia”), uno o el otro de los dos vagabundos sugiere algo para pasar el rato conversando, “arrepintiéndose”, ahorcándose, contando cuentos, insultándose, jugando a ser Pozzo y Lucky. Pero cada vez el intento fracasa: después de unos cuantos diálogos inciertos los personajes se agotan, se dan por vencidos, admiten el fracaso.

En cuanto al argumento, puede resumirse en cuatro palabras recurrentes una y otra vez como estribillo: “Estamos esperando a Godot”. Pero se trata de una fastidiosa cantaleta sin sentido: a nadie le interesa esta espera, como tal no tiene valor teatral alguno. No representa ni esperanza ni anhelo, ni siquiera desesperación. Es tan sólo un pretexto.

En toda esta desintegración hay un momento culminante, o más bien lo contrario —el abismo más profundo, un nadir—. Lucky y Pozzo, ambos ya inválidos, se han caído amontonándose uno sobre el otro a mitad del camino y no pueden pararse. Después de renegar un rato, Didi viene a su rescate pero también tropieza y cae. Pide ayuda y Gogo estira la mano pero se tropieza y cae también. Ahora ya no queda nadie de pie. Nada hay ya en el escenario sino este montón

iracundo y quejumbroso del cual emerge la cara de Didi para pronunciar, casi con satisfacción: “Somos hombres”.

Ya conocíamos bien el teatro de ideas: fue un sano ejercicio intelectual que tuvo su propio público; a veces, incluso se daba en la situación y en la progresión dramáticas un breve respiro. Era un tanto aburrido, pero hacía “pensar” de forma suficientemente correcta tanto al público como a los que se hallaban en el escenario. El pensamiento, aun subversivo, siempre es consolador en algún sentido. La palabra —la buena palabra— reconforta también. Sería imposible calcular la cantidad de malentendidos que provoca un discurso noble y armonioso que tenga la capacidad de encubrir las ideas (o la ausencia de las mismas).

Aquí no puede haber un equívoco: tanto el pensamiento como la elocuencia brillan por su ausencia, ambos figuran en el texto sólo en forma de parodia, empero como un trastorno más, como un despojo más.

El habla es ese “crepúsculo” que Pozzo describe e introduce en forma de pieza realista con grandes garrasperas y chasquidos de látigo, adornada de expresiones floridas y gestos dramáticos, a los que arruinan sin embargo súbitas interrupciones, exclamaciones vulgares y fracasos grotescos de inspiración: “(*Su voz se vuelve cantante*). Desde hace una

hora (*mira su reloj, tono prosaico*) más o menos (*nuevamente en tono lírico*), después de habernos enviado desde (*vacila, baja el tono*) digamos las diez de la mañana (*alza el tono*), y sin debilitarse, torrentes de luz roja y blanca, ha empezado a perder su brillo, a palidecer...”, hasta el giro final, rezongó lúgubremente y después de un silencio, “Así pasan las cosas en esta puta tierra”.

¿Y el pensamiento? Los dos vagabundos hicieron a Pozzo una pregunta, pero nadie recuerda cuál fue. Los tres se quitan el sombrero de modo simultáneo, presionan las manos contra la frente y pujan para concentrarse. Silencio prolongado. De pronto, Gogo grita “¡Oh!” La tiene. “¿Por qué no baja sus valijas?” Se refiere a Lucky. Se trata de la pregunta que se hizo minutos antes. Pero, mientras tanto Lucky ha bajado sus valijas y todos están muy satisfechos cuando Didi plantea: “Ya que ha bajado las valijas es imposible que hayamos preguntado por qué no lo hizo”. Pura lógica. En este universo en que el tiempo permanece quieto, las palabras *antes* y *después* carecen de sentido. Todo lo que cuenta es el presente: las valijas están abajo y es como si así hubiese sido siempre.

Habíamos encontrado antes dichos argumentos en Lewis Carroll y en Jarry. Beckett da un paso más: nos muestra a

Lucky, su pensador estrella. A la orden “¡Piensa, puerco!” de su amo él comienza:

Habiendo sido la existencia tal como surge de los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasia nos quiere mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda...

Y así sucesivamente. Para detenerlo los demás tienen que derribarlo y pegarle y patearlo y, finalmente –único remedio eficaz– arrebatarle su sombrero. Como dice uno de los vagabundo: “Pensar no es lo peor”.

La importancia de dichas reflexiones no puede exagerarse. Más de siete mil años de análisis y metafísica, en lugar de hacernos más humildes, nos han hecho en cambio olvidar la debilidad de nuestros recursos cuando se trata de lo esencial. Es como si la verdadera importancia de cualquier pregunta se midiera por nuestra incapacidad para emplear nuestra mente en ella con honradez, de no ser para minimizarla.

Esta tendencia, esta regresión peligrosamente contagiosa destaca en toda la obra de Beckett. Lucky y Pozzo, los dos personajes secundarios, se desintegran de un acto al siguiente, como Murphy, Molloy, Malone y el resto. Las zanahorias se reducen hasta convertirse en rábanos. Didi inclusive termina por perder el hilo de la tonada circular acerca del perro. Y así con todos los demás elementos de la pieza.

Pero los dos vagabundos permanecen inalterados e incólumes y, así, estamos seguros esta vez de que no son meros títeres cuyo papel se limita a enmascarar la ausencia del protagonista. No es el Godot que se supone esperan y a quien seguirán esperando, sino ellos mismos, Didi y Gogo.

Al verlos de pronto nos percatamos de que la principal función del teatro es aquella que muestra en qué consiste el hecho de *estar ahí*. Porque esto es lo que nunca habíamos visto antes en escena, o al menos no con la misma claridad, ni con tan pocas concesiones y tanta fuerza. Un personaje en una pieza teatral no hace normalmente más que *actuar un papel*, como hacen todos los que nos rodean y están tratando de evadirse de su propia existencia pero en la obra de Beckett es como si los dos vagabundos estuvieran en escena sin actuar papel alguno. Están ahí. Así que deben explicarse a sí mismos. Pero no parecen tener el apoyo de un texto preparado y aprendido con esmero. Deben inventar. Son libres.

Claro está que su libertad no está al servicio de nada. Así como no hay nada para que ellos relaten, no hay nada que

ellos inventen tampoco y su conversación, que no tiene hilo conductor que la sostenga, se reduce a fragmentos absurdos: diálogos automáticos, juegos de palabras, discusiones burlescas, todos más o menos malogrados. Lo intentan todo, por azar. Lo único que no pueden hacer libremente es irse, dejar de estar ahí: tienen que quedarse porque esperan a Godot. Están ahí de principio a fin del primer acto y cuando éste termina el telón cae sobre dos hombres que, a pesar de su partida anunciada, esperan aún. Allí están al día siguiente, y al siguiente y un día después –“Mañana y mañana y mañana”– parados a solas en el escenario, superfluos, sin futuro, sin pasado, ahí sin remedio.

Pero mientras miramos, el hombre mismo, este hombre, este hombre que está allí frente a nosotros, a su vez se desintegra. Sube el telón en una nueva pieza de teatro, *Fin de partida*, “viejo final de partida perdida”, como Hamm el protagonista la llama.

Como sus predecesores Didi y Gogo, Hamm no puede partir, es incapaz de irse a otro lugar. Pero la razón se ha vuelto trágicamente física: está paralítico, sentado en un sillón a mitad del escenario y está ciego. A su alrededor no hay nada sino altos muros vacíos con ventanas altas. Clov, una especie de cuidador que está medio inválido también, cuida al hombre que agoniza de una peculiar manera: sólo puede llevarlo a pasear empujando el sillón alrededor de los muros.

Hamm incluso ha perdido la irrisoria libertad de los dos vagabundos: ni siquiera puede elegir no irse. Cuando le pide a Clov que construya una balsa y que lo lleve hacia ella para que el mar pueda llevárselo, sólo está fingiendo. Es como si Hamm, al abandonar el plan tan pronto como fue elaborado, estuviera tratando de engañarse pensando que en realidad tenía esa alternativa. De hecho se le ve como aprisionado en su refugio: ni desea abandonarlo ni tiene los medios para hacerlo. Ésta es una diferencia importante: el hombre ya no mantiene una posición sino que resiste un destino.

Y aun así, dentro de su prisión, Hamm sigue ejerciendo una parodia de elección: interrumpe su recorrido de los muros y exige que se le coloque en el centro del escenario. Aunque no ve nada, alega que es capaz de sentir hasta el más ligero desplazamiento.

Estar al centro, incapaz de moverse, no basta. Aún tiene que deshacerse de las cosas superfluas. Mucho antes Hamm tira fuera de su alcance todas las pertenencias que aún le quedan: un silbato para llamar a Clov, un garfio con el cual de ser necesario podría intentar propulsar la silla consigo, un perro de juguete hecho en casa que pudiera acariciar. Ahora

todo lo que necesita es estar a solas: “Se acabó, Clov, hemos terminado. Ya no te necesito”.

Y, sin duda, el papel del acompañante ha llegado a su fin. No más galletas, no más calmante, nada más que darle al enfermo. A Clov no le resta más que irse. Así que se va... por lo menos eso decide, pero mientras Hamm lo llama en vano y tal vez lo imagine lejos ya, Clov se para junto a la puerta abierta, sombrero puesto, valija en mano, ojos fijos en Hamm quien se cubre el rostro con un pañuelo manchado de sangre cuando cae el telón.

Así, una vez más, justo hacia la imagen final, tenemos el tema esencial: la presencia. Todo lo que *es* está aquí; fuera del escenario nada hay, el no-ser. Desde lo alto de la escalinata, al mirar por los pequeños cristales el mundo ficticio de afuera, Clov nos hace una breve descripción del “paisaje”: un mar vacío y gris de un lado, y una tierra desierta del otro. Pero ahí no acaba. De hecho este mar y este desierto invisible para el público son inhabitables en el sentido más estricto de la palabra, tan inhabitables como cualquier telón de fondo pintado para que parezca agua o arena. De dónde el diálogo: “¿Por qué permaneces conmigo? ¿Por qué me retienes? No hay nadie más. No hay otro empleo”. Hamm siempre lo repite: “Fuera de aquí sólo existe la muerte”. “Lejos estarías muerto”. Y así sucesivamente.

Todo está presente en el tiempo y en el espacio. El inevitable “aquí” se enfrenta con el eterno “ahora”: “¡El ayer! ¿Qué significa eso? ¡El ayer!”, grita Hamm. Y la conjunción de espacio y tiempo da sólo una certeza de cualquier tercera persona: “Si existe, vendrá aquí o morirá allá”. Sin el pasado, sin otro lugar, sin otro futuro que la muerte, dicho universo necesariamente carece de sentido: toda idea de progreso o dirección, todo significado se excluye.

Una duda se apodera súbitamente de Hamm: “¿No estamos a punto de... de... significar algo?”, pregunta con ansiedad. Clov enseguida le reafirma: “¿Significar, nosotros?... ¡Ésta sí que es buena!”

Pero este esperar a la muerte, esta creciente privación física, estas amenazas con las que Hamm intimida a Clov, “Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. Como yo. Un día te dirás: estoy cansado, voy a sentarme y te sentarás. Luego te dirás: Tengo hambre, voy a levantarme y a prepararme la comida. Pero no te levantarás”, toda esta decadencia paulatina del presente constituye a pesar de todo una forma de futuro.

A la luz de lo anterior el temor de “significar algo” resulta perfectamente comprensible: una vez que aceptamos el cono-

cimiento de un asunto trágico el mundo de pronto recupera todo su significado previo. Y en la misma forma puede decirse que frente a esta amenaza de un futuro tanto terrible como fatal el presente deja de existir: se está desvaneciendo, fugándose en espíritu, perdiéndose en la debacle general. “No más calmante”, “No más galletas”, “No más bicicletas”, “No más naturaleza”, Clov podría también anticipar con el mismo aire triunfal y lúgubre que no hay más presente.

“Instantes nulos, siempre nulos”, dice Hamm en su monólogo final. Es la conclusión lógica del tan reiterado “Estamos llegando. Estamos llegando. Algo sigue su curso”. Al final Hamm acaba por reconocer el verdadero fracaso: “¡Nunca estuve allí... Clov!... Nunca estuve allí... Eternamente ausente. Todo se ha hecho sin mí”.

Una vez más el viaje inevitable está completo. Hamm y Clov, sucesores de Gogo y Didi, han encontrado el mismo destino como todos los personajes de Beckett: Pozzo, Lucky, Murphy, Molloy, Malone, Mahood, Worm, todos.

El escenario, hasta ahora un recurso privilegiado de la presencia, fue incapaz de resistir por mucho tiempo. La enfermedad se diseminó a través de él con el mismo ritmo inexorable que en las novelas. Después de imaginar por un momento que al fin habíamos encontrado al hombre mismo nos vemos forzados a admitir nuestro error. Didi era sólo una ilusión, ello explica tal vez su andar bailado, su cambio de una pierna a otra, el atuendo vagamente reminisciente de un payaso. Él también no era más que una mentira, un ser transitorio que pronto se hundió de nuevo en el mundo de los sueños, el mundo de la ficción.

“Nunca estuve allí”, dice Hamm, y a la luz de esta confesión nada importa ya, porque es imposible comprenderla de otro modo en su forma más generalizada: Nadie ha estado ahí jamás. Si después de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* Beckett escribiera otra pieza teatral, tal vez sería de nuevo *El innombrable*, la tercera novela de su trilogía. Hamm nos da ya una pista en el relato que inventa a intervalos a lo largo de la obra al crear incidentes simulados y manipular personajes fantasmales. Porque él mismo no está ahí, no hay nada que él pueda hacer sino contar sus historias y manejar a sus títeres para pasar el rato. •

ALAIN ROBBE-GRILLET es el novelista francés más sobresaliente de lo que se dio en llamar *nouveau roman*, un cambio radical en el planteamiento formal de la narrativa. Entre sus obras destacan *Les gommages* (1953), *Le nouveau roman* (1962), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Le minoir qui revient* (1985). En 2004 fue elegido como miembro de la Academia Francesa.