



## **La obra teatral de Samuel Beckett: las ceremonias del caos.**

**Jean-Paul Gavard-Perret**

**(Universidad de Saboya, Francia)**

**Barbara Meazzi**

**(Universidad de Saboya, Francia)**

**Traducción: Silvina Vila**

El teatro de Samuel Beckett se desliza progresivamente hacia la oscuridad y el silencio en el momento en que la imagen escénica parece volverse contra sí misma. Ya no emerge la realidad en acto, la realidad en ser. Quedan lo amorfo, la inanidad. No existe más drama, sólo la espera en un mundo que ya no se integrará. Se pierde la energía de los personajes, debilitada hasta un límite extremo. No puede ser ni formadora, ni conductora; tan bajo está su nivel que ya no es nada. Al límite de la imagen, en el extremo de la imagen,<sup>1</sup> la existencia de los personajes sólo puede ser considerada como una errancia estática en lo indefinido, en lo indefinible, en la expulsión de la dimensión vital de la vida. .

### **El resecamiento emocional y sensorial**

La obra teatral desemboca en una inmensa ceremonia de expulsión y expiación. Toma la forma de imágenes escénicas huecas, portadoras de cargas afectivas reprimidas. La escena muestra diversos estados de una coherencia en descomposición. Por ejemplo en el monólogo de F de *Berceuse*<sup>2</sup> y, más aún, en el monólogo de Bouche en *Pas moi*,<sup>3</sup> donde, de cierta manera, Beckett examina la cuestión en el teatro. La obra empieza con el sonido de una voz « ininteligible », precisa Beckett, y termina igual. En el intervalo, Bouche afina una vez más su visión del mundo y de sí misma: « *monde... mis au monde... ce monde... petit bout*

---

<sup>1</sup> N.de la T. : juego de palabras en francés: « À bout d'image, au bout de l'image »

<sup>2</sup> N.de la T.: Los nombres de las obras están en francés en el original. Cuando existe traducción, la misma está dada en las notas. Entre corchetes presentamos nuestra traducción de los textos citados.

<sup>3</sup> *Yo no* en español, *Not I* en inglés.



*de rien... avant l'heure... loin de... quoi?»*<sup>4</sup>, [mundo... puesto en el mundo...ese mundo... pedacito de nada... antes de hora... lejos de... qué?] mundo que no es nada, como *Bouche* no es nada para sí misma. El personaje, en su último estigma corporal, termina perdiéndose: «*ne sachant ce que c'est... ce qu'elle... quoi ? qui ? non Elle*» [al no saber lo que es... lo que ella... qué?... quién? No Ella]. Sigue una pausa, sin gestos, preludio del agotamiento final y de la extinción de la iluminación. Sólo subsiste la ausencia, de la cual la obra se transforma en el resultado o la metamorfosis. De todas formas, una implosión tiene lugar a fin de significar una eliminación del mundo a través del vacío, como si, en el espejo dramático, ya no hubiera imágenes capaces de resistir a la representación, como si todo debiera volver al caos, en un atisbo de consciencia de una ausencia de identidad llevada a la oscuridad.

Es a través de la oscuridad final que se mantiene el aislamiento: no en un lugar, sino en un no-lugar creado por la extinción de las luces. Este lento descender hacia la oscuridad hace que las escenas finales y su silencio sin fin se vuelvan impactantes, ahí donde el mundo permanecerá incomprensible. No sabemos nada más, no vemos nada más: la oscuridad no tiene eco. Queda un territorio desierto en el que los seres no *logran terminar* y en el cual están atrapados por la ausencia de sí mismos. Ya que, como lo afirma el poeta Georges Titus-Carmel: si «*un corps, en vertu de sa voix et de son image, tend à son lieu propre*» [un cuerpo, en virtud de su voz y de su imagen, tiende a su propio lugar]<sup>5</sup>, en la extinción de la imagen y el acercamiento del silencio, el lugar del cuerpo se torna, como lugar del mundo, un no-lugar en el que los últimos personajes se hunden.

Frente a este vacío, los personajes no están ni paranoicos, ni histéricos, sino apenas afligidos. Simplemente, ya no encuentran palabras para decirse y ya no buscan mirar. En realidad, ya no pueden ver ni oír. En *Pas moi*, Beckett elimina todos los órganos capaces de unir el cuerpo a las sensaciones. Sólo queda esta boca que parece escapar del cuerpo y de su función sensorial. Su masticación es el único ejemplo de palabras vaciadas de significado. En una ausencia casi total de

<sup>4</sup> Samuel Beckett, *Pas moi*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 2

<sup>5</sup> Georges Titus-Carmel, *Ceci Posé*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1996, p. 45.



figuración, salvo la de su boca apenas iluminada, Bouche ya no busca adivinar de qué se trata el volver del mundo y de sí misma: broma tonta o brillante, poco importa. La imagen termina desintegrándose, lentamente, sin juicio. Ya no hay individualización, sino solamente una evocación de la desintegración del ser: la partida está jugada, aún cuando ya estaba jugada desde siempre.

Paradójicamente, la extinción de la imagen le da a la imagen una intensidad inusual. Prácticamente vaciada de su materia, se abre a otra percepción, a otro reino en el que reina la sombra, donde lo imaginario convoca a la sombra a fin de crear un lugar inédito en el que el ser está ahogado, prisionero dentro de lo que lo devora. Privado inclusive de nombre, ya no es él mismo, no es ni siquiera un personaje, si hablamos claramente. Responde al mandato de Valère Novarina: «*Pas des personnages mais des vêtements*» [No personajes, sino ropa]<sup>6</sup>. Ligado a la oscuridad, permanece sin emociones: «*Plus maintenant. Oubliés*» [No ahora. Olvidados]<sup>7</sup>, dice el héroe de *Solo*.

Beckett pide con insistencia a sus actores una actuación carente de profundidad humana. Quiere que el actor sea hasta el final un «*clown*», pero un payaso «*monotone*» [monótono] que ni siquiera debe «*cligner de l'œil pendant les scènes*» [guiñar el ojo durante las escenas]<sup>8</sup>. Quiere que sus espectáculos se vean con una serenidad teñida de malestar, un placer casi divertido. El espectador no debe preocuparse por la falta inhumana de emoción. Inclusive, si el propósito de las obras pudiera volverse muy afectivo, en la medida en que se trata del sentido mismo del ser, ese tema está desprovisto de cualquier *pathos*. Para Beckett se trata, según el testimonio de Pierre Chabert, uno de sus directores más cercanos, de escurrir, refrigerar, congelar los elementos afectivos, las emociones violentas<sup>9</sup>.

Beckett, además, reclama a los diferentes directores de sus obras una imagen escénica que no desencadene la emoción, sino que la ponga a distancia, en un «*humour tout sauf léger*» [humor que sea cualquier cosa menos superficial]<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Valère Novarina, «Le Drame dans la langue française», en *Le théâtre de paroles*, Paris, P.O.L., p. 35.

<sup>7</sup> Samuel Beckett, «Solo», en *Catastrophe*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 32.

<sup>8</sup> Testimonio de Wolfgang Wohlf : *Soirée Beckett*, Arte, mardi 22 mars 1996.

<sup>9</sup> Confidencia hecha por Pierre Chabert en una entrevista del 11 de septiembre de 1996.

<sup>10</sup> *Ibid.* Notemos, sin embargo, que el propio Beckett transgredió su propia regla: su puesta en escena para la televisión alemana de *La dernière bande*, por ejemplo, no responde necesariamente a los criterios enunciados precedentemente: el personaje, en ese caso, llora, se ven claramente las lágrimas que caen por su rostro.



Es cierto que, en la lógica de la obra, la emoción, y lo que tiene de *natural*, debe suprimirse. Aún cuando todas las obras de Beckett presentan espectáculos en los que la angustia está presente, el movimiento doloroso de criaturas que se arrastran –como en *Oh les beaux jours*– o de todos los discapacitados, enfermos cuyas deformidades son usadas ostensiblemente, o sea, todo lo que evoca pérdida revela un tratamiento carente de emoción. Todo ocurre como si Beckett no quisiera sugerir –salvo un malestar cierto, distanciado, irónico– ninguna consciencia del mundo de las emociones, aun cuando estamos frente a héroes cercanos de los «traumatisés catatoniques» [traumatizados catatónicos] como los llama, irónicamente, Pierre Chabert<sup>11</sup>. De ahí, el recurso a una actuación que privilegia la payasada en *detrimento* del espesor psicológico.

Unido a la emoción más grande y más peligrosa para el autor, el amor, bajo todas sus formas, sufre, podemos suponerlo, la misma suerte. Está desprovisto de cualquier repercusión y ni siquiera puede merecer el nombre de afecto. Tampoco existen huellas de un mínimo interés sexual. La libido de los personajes permanece en un punto cero. La desnudez, única instancia por la cual el espectáculo podría acercarse al erotismo, ya no provoca. Semidesnudo, el compañero de *Winnie*, no es más que una silueta sin atractivos y sin ninguna atracción. En cuanto a los otros personajes de las obras teatrales, permanecen vestidos: ¿de qué sirve mostrar lo que sólo puede inspirar, como mucho, la risa?

Al descartar imágenes libidinales, la única forma de tratarlas es mediante una burla elegida, cuidada y asumida. Con respecto a esto, el último personaje teatral de Beckett, *Bouche*, goza contando la escena original de su única procreación : « *lui filé... ni vu ni connu... pas plutôt boutonné sa braguette... elle pareil... huit mois après... jour pour jour... donc point d'amour... au moins ça...* » [él se fue... ni visto ni conocido... no siquiera abotonó su bragueta ... ella igual... ocho meses después...día a día...por lo tanto sin amor ... al menos eso...]<sup>12</sup>. Este testimonio esconde, detrás del humor ácido, una frase clave en cuanto a la emoción, en cuanto a lo afectivo. Ese «*au moins ça*» [al menos eso] más allá de la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Samuel Beckett, *Pas moi*, ob. cit., p. 2.



risa que provoca, representa la manera de torcerle el cuello al sentimiento y a lo que podría generar y que, para Beckett, no puede más que degenerar.

### **La mentira y la ausencia**

Al volverse identificadores sin identidad, los personajes no hacen más que fingir, sólo representan su propia comedia<sup>13</sup>. Todo lo que realizan o dicen haber realizado permanece, como en las ficciones, en una aureola de incertidumbre –en lo que respecta a la verosimilitud de las acciones relatadas– o de sentimiento de fracaso. Puede tratarse de un fiasco que comienza con el primer suspiro, como lo recuerda el *Récitant* de *Solo*: «*Sa naissance fut sa perte. Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco*» [Su nacimiento fue su pérdida. Rictus de cadáver desde entonces. En el moisés y en la cuna. En el seno primer fiasco]<sup>14</sup>. O bien, y después de ese primer fracaso, puede tratarse de la continuación de historias dichas y contradichas, como lo recuerda, en la misma obra, el vals-duda del *Récitant* que acumula afirmaciones y (de)negaciones: «*Lumière qui se meurt. Bientôt nulle. Non ça n'existe pas nulle lumière. Va se mourant et ne meurt jamais. Là dans le noir cette fenêtre Nuit qui tombe*» [Luz que muere. Dentro de poco ninguna. No, eso no existe, ninguna luz. Va muriéndose y no se muere nunca. Ahí en la oscuridad esa ventana Noche que cae]. En seis frases, el *Récitant* habrá cambiado seis veces de punto de vista, hasta que el espectador se pierda en sus propias referencias temporales, ya que a la madrugada le sigue la noche.

El dramaturgo *despoblador* permite tomar conciencia de un vacío realizando esas amputaciones visuales, cuando, en ausencia de cualquier circunstancia, lo que queda ya no es suficiente para constituir una razón valedera para vivir, sólo sirve para tomar conciencia de lo que hemos sido privados. El teatro ya no es (salvo, tal vez, en *Tous ceux qui tombent*) el lugar de la acción, sino el lugar donde, primero, se cuenta una acción hipotética (*En attendant Godot*), luego la acción se transforma en un simple parloteo de hipótesis azarosas. A partir

<sup>13</sup> N.de la T.: juego de palabras en francés en torno del doble sentido del verbo "jouer" (jugar y representar, actuar en teatro) "se jouer la comédie"=fingir.

<sup>14</sup> Samuel Beckett, «Solo», cit., p. 24



de *Fin de Partie*, el referente real de la historia de Hamm y de Clov ya no se articula sobre una verdad biográfica del personaje central; esa referencia es como un fantasma de Hamm. La historia ya no es un juego de palabras sin referencia a lo real, cuyo cuadro, «*accroché au mur près de la porte, un tableau retourné*» [colgado en la pared cerca de la puerta, un cuadro dado vuelta]<sup>15</sup>, sería un símbolo.

Aparentemente, los personajes parecen testimoniar o mostrar una especie de verdad. Pero esa verdad se torna cada vez más ridícula. En realidad, no se afirma nada. O lo que se afirma no tiene ninguna significación segura o real; todo permanece en estado de enigma con un coeficiente de probabilidad improbable. Cada personaje siempre finge, pero de un modo desconocido hasta ese momento. Simula frente a sí mismo y a los demás, en una perspectiva que lleva más lejos la puesta en abismo que uno encuentra en Pirandello o en Strindberg. Ya que ese *juego*<sup>16</sup> ya no es un *juego* voluntario. Se vuelve una necesidad para quien, ante la falta de identidad y de existencia, ya no se esconde detrás de la mentira, sino que se vale de ella para creer que está vivo.

La simulación de los personajes entré sí no representa una irresponsabilidad, una inconsecuencia sino el único mandato con sentido común. Tampoco es una perversidad, sino consecuencia de la falta de referentes para aquellos que, como aquel al que alude el *Récitant de Solo*, han «*nés au plus noir de la nuit*» [nacido en lo más oscuro de la noche]<sup>17</sup>. Sólo pueden volver a caer en la oscuridad, durante la extinción final, no sin tropezar antes en una sucesión de pasos falsos: «*ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à jamais. De funérailles en funérailles. Jusqu'à maintenant. Cette nuit*» [esos viajes. Ya Caribdis Escila. Sigue así. Para siempre un rictus. De entierro en entierro. Hasta ahora. Esta noche]<sup>18</sup>.

Ciertamente, la noche llega al final, pero, antes de que llegue, habrá sido necesario llenar el tiempo con todas esas mentiras. Es por eso que la noche es llamada, deletreada, esperada. Beckett la sugiere, en las últimas obras y, a pesar de la luz del globo de una lámpara que está junto al recitante de *Solo*, ese «*globe blanc, grandeur crâne, faiblement éclairé*» [globo blanco, grande como un cráneo

<sup>15</sup> Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 7.

<sup>16</sup> N. de la T: Véase nota 13 acerca de la doble acepción del sustantivo francés «*jeu*» (juego y actuación teatral)

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967; p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*





apenas iluminado], cuya luz termina yéndose para dejar al ser si no con la noche, al menos con su propia vacuidad y con la soledad que subraya la voz C<sup>19</sup> del *Souvenant*, en una especie de desmoronamiento o abismo verbal que precede a la extinción de las luces: «*c'était ça quelque chose comme ça venu parti venu parti personne venu personne parti à peine à peine venu parti à peine venu parti*» [era eso algo así vino se fue vino se fue nadie vino nadie se fue penas apenas vino se fue apenas vino se fue]<sup>20</sup>.

Frente al desmoronamiento, ante el cual todo acto o palabra se vuelve insignificante: entendemos mejor la definición *nueva* que Beckett da de la tragedia en su traducción de Chamfort. Todo, frente a ella, no parece más que «*misères à deux sous*» [miserias insignificantes]. Entendemos mejor también la elección estética de Beckett dramaturgo. La verdadera tragedia sólo puede ser la comedia, ya que la tragedia clásica es en realidad -y a lo sumo- cómica. Se olvida de raspar el barniz de las imágenes y le basta con magnificar lo que para Beckett son sólo casualidades. El hecho de que la tragedia clásica trate temas nobles no cambia nada, al contrario. Esos temas sólo sobrecargan de estuco las imágenes escénicas. Ahora bien, en Beckett, es la insignificancia de la contextualización de los elementos diegéticos -históricos u otros- que tatúan en el vacío las imágenes escénicas dignas de sugerir la discapacidad del ser en el seno de la infinitud de su discapacidad. Y la elección de personajes *desclasados*: vagabundos, viejos decrepitos, permite por lo tanto sustraer al ser de su soberbia en la ceremonia paradójica a la que Beckett los invita.

La solemnidad aparente, que preside a esos actos -todos mínimos y sin importancia- juega un gran papel en las representaciones beckettianas. Se genera en movimientos muy lentos. Por un lado, dichos movimientos indican que lo que ocurre tiene una apariencia de valor; por otro lado, su rigurosidad tranquila no parece para nada inducida en homenaje al valor de los diversos actos realizados o padecidos. Más bien al contrario: la solemnidad enfática de algunos movimientos resulta irrisoria. En *Cette fois*, por ejemplo, el viejo realiza movimientos muy simple, pero *puestos en evidencia*, hasta su respiración que debe ser «*audible*,

<sup>19</sup> En «Solo», efectivamente, la voz del «*Souvenant*» se multiplica en tres fuentes: A, B, C.

<sup>20</sup> Samuel Beckett, «*Cette fois*», in *Catastrophes*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 25.



*lente et régulière*» [audible, lenta y regular]<sup>21</sup>. Ciertamente, el movimiento corporal parece ser objeto de culto; ciertas acciones, por la piedad que muestran, parecen representar ritos que expresan la veneración por el acto realizado o por lo que éste simboliza. Pero, dicha valorización es una trampa, inclusive si los personajes –por ejemplo el de *Solo*– y a pesar de su aspecto, « *Cheveux blancs en désordre, longue chemise de nuit blanches, chaussettes blanches épaisses* » [Cabellos blancos en desorden, camisón largo blanco, medias blancas gruesas]<sup>22</sup>, le dan importancia a esa ceremonia. Es, efectivamente, todo lo que les queda. Lo que se realiza no es, de aquí en más, significativo: lo único importante es el movimiento en el centro de imágenes inexpresables, en las que surge la verdad de un mundo sin profundidad de campo, vaciado de toda materia.

En el teatro de Beckett, ya no existe más decorado: un rayo de luz sobre la boca de *Bouche*, el personaje suspendido en ese rayo, basta para significar lo que el dramaturgo quiere hacer surgir. Las acciones descritas –más que interpretadas– son simples y el autor puede especificarlas concretamente, *didascálicamente*, sin referirse a un *carácter*, a una motivación. Provoca una purga del yo, remplazado por un tejido de relaciones sonámbulas, de mecánicas hipnóticas de marionetas antes de que todo sea borrado por la noche, como por un trapo en un pizarrón negro. Ya no quedan entradas o salidas: todo es estático. El mundo retorna a un caos. Está petrificado y disuelto a la vez.

Un mundo se cierra sin desembocar mágicamente en un ciclo cósmico, sino en su contrario: un mundo de pronto sordo y de pronto mudo, un mundo del « *chaomorphisme* » [caomorfismo], ya que la imagen escénica, por donde se la mire, se desprende de sí misma. Se desplaza, se esfuma, desaparece. Mirar se asimila a no ver nada, a imaginar lo peor que deja prever lo que precede: todas esas imágenes son descarnadas, voluntariamente empequeñecidas, aplanadas y en oposición con la magia de las imágenes teatrales de la tradición. Las imágenes de Beckett ya no iluminan ningún misterio. Eso no impide que el espectador pueda alcanzar un estado de percepción de intensidad excepcional. La imagen despliega una rítmica extraña, *sensorial*, con el fin de hacer sentir un vacío, un estado de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>22</sup> Samuel Beckett, « Solo », cit., p. 29.





agotamiento de modo tal que, inclusive cuando la luz se apaga, algo queda en suspenso. Algo permanece, como eternamente inscripto, no negro sobre blanco, sino negro sobre negro.

Queda ese suspenso en la indigencia extrema, en espera de un desenlace: una espera sin nombre en un lugar desierto. Y mientras que el teatro convencional viste las apariencias representadas de modo tal de hacer surgir personas reales, cuya apariencia tienen y con las cuales, a través de esas apariencias, debemos relacionarnos, Beckett las diluye para que el espectador las perciba como inconsistentes.

Siguiendo con este tema, inclusive la ropa de los personajes no está hecha ni para individualizar ni para crear tipos. Es abstracta, oscura o misteriosa, de tal manera que el espectador entra todavía más en simbiosis con las imágenes espectrales. El autor invita a un ballet de imágenes fantasmales para que el espectador asista, no a lo que Valère Novarina titula «*le drame de la vie*» [el drama de la vida], sino al drama de la *no-vida*. Beckett no necesita sugerir los tormentos de un horno ardiente: su infierno es otro, está lejos de Dante. Aunque su Belacqua, figura emblemática del creador, surja, en *Quoi où*, por la aparición de cuatro personajes vestidos con un «*même longue robe grise*» [mismo vestido gris largo]<sup>23</sup>.

Beckett se desliza progresivamente hacia la imposibilidad de la representación. Por otra parte, ¿no es ese el objeto esencial de su teatro? La visión exige un objeto, pero, al mismo tiempo, en ese teatro, y contrariamente a la etimología de esa palabra, ya nada o casi nada puede ser visto. Y ese movimiento de borrado se acelera a partir de *Compagnie*, sigue una lógica natural que recuerdan las palabras de *Mal vu Mal dit*: «*Théâtre peu probable*» [Teatro poco probable]<sup>24</sup>, empuja progresivamente la obra hacia la disipación de las imágenes. La escena de teatro se ha liberado de lo visible, de lo visualizable. Ya no es pretexto para la ornamentación, así como la puesta en escena ya no es pretexto para una dramaturgia, en el sentido clásico del término.

---

<sup>23</sup> Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 85.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62.



De ahí en más, las obras teatrales sólo permanecen como un hueco, un agujero, un vacío en el que el tiempo rebota o no se mueve más y en el que continúa el monólogo empezado por el Innommable:

On ne sait plus quoi dire, on parle du temps, des secondes, il y en a qui les ajoutent les unes aux autres pour en faire une vie, moi je ne peux pas, chacune est la première, non, la seconde, ou la troisième, j'ai trois secondes et encore pas tous les jours.

[Ya no sabemos qué decir, hablamos del tiempo, de los segundos, hay quienes los agregan unos a otros para hacer una vida con ellos, yo no puedo hacer eso, cada una es la primera, no, es la segunda o la tercera, tengo tres segundos pero aún no todos los días].<sup>25</sup>

De cierta manera el Innommable y los otros personajes de la ficción encuentran en el teatro el entierro progresivo de su figuración y de su discurso. La forma escénica ya no es una ceremonia, ni siquiera un rito funerario, sino tan sólo un lugar donde todo se diluye: «*corps comme en allé*» [cuerpo como yéndose], como dice Bouche<sup>26</sup>, antes de que la oscuridad esté en un «*apocalypse apprivoisée*» [apocalipsis domesticado] según la fórmula de Bernard Dort<sup>27</sup>.

### **Descomposición, decrepitud, transparencia.**

Beckett le escribe a Maurice Blackman, de forma irónica (¿pero acaso el autor no es siempre el más serio cuando se entrega a sus aparentes fanfarronadas?): «*La meilleure pièce possible serait celle qui se jouerait sans comédiens, où il n'y aurait pas de texte*» [la mejor obra posible sería la que se hiciera sin actores y sin texto]<sup>28</sup>. Y alcanza su objetivo con *Pas moi* y con *Soufflé*, una obra en cinco tiempos, de los cuales el primero se reduce, al igual que el último, a la única palabra «*noir*»<sup>29</sup>[negro; oscurecimiento en teatro]. En el medio, después de «*un faible éclairage jonché de vagues détrit*» [débil iluminación

<sup>25</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 222.

<sup>26</sup> Samuel Beckett, *Pas moi*, cit, p. 8.

<sup>27</sup> Bernard Dort, «L'Apocalypse apprivoisée», en *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 265.

<sup>28</sup> Maurice Blackman, « Mise en forme d'une pièce de Beckett : *Play* », en *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 110, Paris, octobre 1985.

<sup>29</sup> Samuel Beckett, «Soufflé», en *Film*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 33. Las citas que siguen corresponden a esta página.



cubierta de vagos detritus] que dura «5 secondes» [5 segundos], sólo es audible un «*cri bref et aussitôt bruit d'inspiration*» [grito breve y enseguida ruido de inspiración], luego, en el tiempo 4, un «*bruit d'expiration avec lente chute de l'éclairage*» [ruido de expiración con un descenso lento de la iluminación]<sup>30</sup> y un «*cri comme avant*» [grito como antes], luego «*Silence*» [Silencio], antes del regreso al «*noir*» [oscurecimiento] final.

En este esfuerzo de partir del oscurecimiento para volver finalmente a él, ¿no habría, de parte de Beckett, un miedo a la peste del teatro, una peste distinta de aquella anunciada por Artaud, ya analizada por Tertuliano en su *De spectaculis*<sup>31</sup>? No sabemos si el creador quiso escapar al riesgo cristiano de adorar ídolos, ya que, como lo recuerda Didi-Huberman: «*il faut renoncer aux formes pour renoncer aux idoles*» [hay que renunciar a las formas para renunciar a los ídolos]<sup>32</sup>, pero, evidentemente, no desea proponer personajes susceptibles de provocar una mínima identificación, el mínimo riesgo de una encarnación por sustitución. El actor ya no puede, no debe encarnar una imagen (en el primer sentido del término, o sea el de *ídolo*), ni un personaje (en sentido clásico). De ahí, ese llamado a un teatro sin personaje; de ahí, esos recursos extremos: en *Pas moi*, a la única presencia de la boca y, en *Souffle*, a ese doble grito despersonalizado.

Beckett se refiere a una visualidad *blanca*, contra lo visible – encarnación, imitación –, a fin de traspasar los límites en la imagen, empujándola a la oscuridad, en esa disolución, en un proceso que borra el indicio y no su marca subsistente. El ser está destinado a su noche, la llama: «*S'éteindre, oui, sombrer dans le noir. Quand ça baissa pour la première fois je louai Dieu, je le jure. Je pensais, c'est fait, c'est dit, maintenant tout va s'éteindre*» [Apagarse, sí, hundirse en la oscuridad. Cuando bajó por primera vez agradecí a Dios; lo juro. Pensaba, ya está, está dicho, ahora todo va a apagarse]<sup>33</sup>; ése es el único llamado, intenso, sofocante, el único llamado repetido, en *Berceuse* también, en el que la voz de F pronuncia un «*'encore' chaque fois un peu plus bas*» [“todavía” cada vez más bajo]<sup>34</sup>, para

<sup>30</sup> Samuel Beckett anota por otra parte que, de ser necesario, ese aliento puede ser «*amplifié*» [amplificado], p. 33.

<sup>31</sup> Tertuliano, *De Spectaculis*, Paris, Le Cerf, 1986, p. 77.

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, «*La couleur de la Chair*», in *Le Champ Visuel, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 35, printemps 1987, p. 16, 19.

<sup>33</sup> Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, cit., p. 34 y 37.

<sup>34</sup> Samuel Beckett, *Berceuse*, cit., p. 55, 54.



evitar despertar al mundo, mientras que el último spot, sobre el rostro del personaje, se apaga cuando éste ya ni siquiera se balancea en su mecesora, sino que parece estar mecido por un movimiento «*réglé mécaniquement sans l'aide de F*» [regulado mecánicamente sin ayuda de F], cuando la mirada del nictálope parece perderse en su noche mental sugerida por la extinción del spot.

Podemos esperar, en ese momento, como está escrito en *Catastrophe*, que «*le corps rentre lentement dans le noir*» [el cuerpo entre lentamente en la oscuridad]<sup>35</sup>: ésa es su única veleidad de existencia. El tiempo de los «*Enfin je parais. Reparaís*» [Finalmente aparezco. Reaparezco]<sup>36</sup>, lanzados por la voz de Bam en *Quoi où*, se termina: viene el tiempo o preferido por la voz de F de *Berceuse*, ese:

*temps qu'elle finisse*  
*temps qu'elle finisse*<sup>37</sup>,  
[tiempo de que ella termine]

Repetición salmodiada siete veces en la obra con el fin de darle un efecto de partitura capaz de tensionar el silencio, que desemboca en el «*aux gogues la vie*» [a las letrinas(a la mierda)la vida]<sup>38</sup> antes de la extinción final de la iluminación que deja lugar a las «*Lumières fantômes. Nuit fantôme. Funérailles fantômes*» [Luces fantasmas. Noches fantasma. Funerales fantasmas]<sup>39</sup>. Ya no queda más nada, como lo subrayan las últimas oraciones patéticas de Solo: «*Le mot va-t'en. Telle lumière maintenant. En voie de s'en aller [...] Sans que s'en aperçoive l'œil [...] de nulle part. De toutes parts de nulle part*» [Andate, palabra. Tal luz ahora. En vías de irse [...] Sin que el ojo se dé cuenta [...] De ningún lado. De todas partes de ningún lado]<sup>40</sup>. Perdura solamente ese sumergimiento en el vacío, ese vértigo sobre un vacío cercano al de Pascal; pero –contrariamente a lo que pasa en *Les Pensées*–

<sup>35</sup> Samuel Beckett, *Catastrophe*, cit., p. 80.

<sup>36</sup> Samuel Beckett, «Quoi où», en *Catastrophe*, ob. cit., p. 97.

<sup>37</sup> Samuel Beckett, *Berceuse*, cit., p. 42 (dos veces), 43, 44, 45, 48 (dos veces)

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Samuel Beckett, *Solo*, en *Catastrophe*, cit., p. 37.



en Beckett ya no hay « *mots pour contenir le vide* » [palabras para contener el vacío]<sup>41</sup>.

## Conclusión

Nunca el teatro habrá sido tan *rudo* en la crueldad de sus imágenes, cuando el escenario no es más *teológico* –como lo entiende Derrida, es decir dominado por la palabra– sino devuelto a lo que es y a lo que Artaud aspiraba alcanzar: el lugar de la imagen nocturna. El borramiento de la imagen escénica le da paradójicamente voz a la escena: recordemos la palabra desarticulada de Bouche que se vuelve puras muecas cuando *la palabra deformada es el cadáver del habla*.

Con el autor de *Catastrophe*, el teatro *deja regresar lo que siempre fue simulado*. El ser cesa allí sin objetivo. Está perdido, pasivo en el error, en este «*avance sans avance*» [avance sin avance] del cual Soubresauts propone un último trayecto. De ahí en más, a Antonin Artaud quien, en *Le théâtre de la Cruauté*, afirma: «*le théâtre n'a pas encore commencé à exister*» [el teatro todavía no empezó a existir]<sup>42</sup>, Beckett ofrece una desmentida con su obra, en la que finalmente no puede ser dicho ni mostrado de un *soy*, de un *existo*, sino su caos.

Todo sucede como si, a imagen de su creador, los personajes estuvieran encerrados en esa única sensación de «*n'être jamais né*» [no haber nacido nunca]. No se puede hablar de « mí », de « yo », y el propio *Pas moi* de Beckett se abre sobre un nuevo abismo del ser, porque ese *yo* refiere a un *¿quién?* sin nombre: con Brater Enoch, podemos atrevernos a un «*pas moi qui n'est lui-même un pas soi*» [un no yo que no es él mismo un no sí mismo]<sup>43</sup>. En ausencia del *yo*, en ausencia de ese *yo* fundador, no puede existir fundamento de un mundo y, por lo tanto, ninguna imagen puede aparecer o resistir.

Paradójicamente, es en el momento en que precisamente la imagen se extingue que el teatro se vuelve imagen. La imagen ya no es la ilustración de un texto, es lenguaje por entero, lenguaje absoluto. Los efectos de la imagen están

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, t. VIII, p. 156.

<sup>43</sup> Brater Enoch, *The I in Beckett's "No I"*, Hempstead, Hofstro University, 1974, p. 189-200.



ausentes o se manifiestan, para decir con tenacidad que el mundo corre hacia la ausencia en un movimiento sugerido desde *En attendant Godot*, en el que Pozzo exclama:

*Le ciel pâle et lumineux s'est mis à perdre son éclat, à pâlir, pâlir toujours un peu plus, un peu plus jusqu'à ce que vlan ! Fini ! Il ne bouge plus - mais derrière ce voile de douceur et de calme, la nuit galope. C'est comme ça que se passe sur cette putain de terre.*

[El cielo pálido y luminoso empezó a perder su brillo, a palidecer, palidecer cada vez un poco más, un poco más hasta que ¡Vlan! ¡Terminado! Ya no se mueve – pero detrás de ese velo de dulzura y de calma, la noche galopa. Así sucede en esta puta tierra].<sup>44</sup>

[barbaremazzi@gmail.com](mailto:barbaremazzi@gmail.com)

**Abstract:**

This article focuses on Samuel Beckett's theatre, which slips progressively towards darkness and silence; that is why its scenic image seems to turn against itself. Drama does not exist any more; only the wait in a disintegrated world. The energy of the characters weakens extremely. Their existence can only be considered as paradoxical *static wander* in the expulsion of the vital dimension of life.

**Palabras clave:** Beckett, personaje, vacío, oscuridad, caos.

**Key words:** Beckett, character, emptiness, darkness, chaos.

---

<sup>44</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 60-61.