

Hacia una nueva concepción del espacio: voz y ficción en Beckett (1988)

Martine Antle*

* La Dra. Martine Antle trabaja actualmente como profesora en el Departamento de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Sydney, Australia. Sus líneas de investigación incluyen Europa y el colonialismo, Surrealismo, Identidades en el cine europeo, franco-árabe y de Oriente Medio, La construcción del género y la raza a partir de 1900, Teatro contemporáneo a partir de 1900, Mujeres escritoras, Escritores minimalistas, Literatura y cine francófonos, Encuentros franco-asiáticos, Diálogos franco-árabes, Arte transnacional.



Traducción por Tomás Flores, Colectivo Pliegue
Edición por Daniela Céspedes, Colectivo Pliegue

COLABORA CON NOSOTR***S**

*En Pliegue trabajamos de manera voluntaria y colectiva, para que nuestros artículos y libros traducidos puedan ser compartidos libremente. Si deseas colaborar con nosotr*s, mejorar esta traducción o compartirnos material para ser liberado, escríbenos a produccion@pliegue.cl *Para conocer nuestro trabajo, traducciones, clases abiertas, cursos y canal de Youtube, síguenos en nuestro instagram [@pliegue](https://www.instagram.com/pliegue) y Canal de Youtube Producciones Pliegue.

APELANDO a todas las técnicas teatrales que apuntan a romper con la ilusión, Beckett revolucionó la práctica de la puesta en escena. Presentando personajes con características clownescas, intrigas incoherentes, la utilización de diálogos repetitivos e ininterrumpidos, Beckett lleva el teatro al “grado cero” del teatro, como lo subrayó David Bradby (50-60) recientemente. Desde *Esperando a Godot* (1949), que podría leerse como una metonimia del circo, las piezas de Beckett nos introducen en un universo auto-referencial. El teatro, tal como lo concibe Beckett, señala al espectador que lo que ve en escena es teatro y ya no la representación de la imitación de un lugar del mundo. En *Esperando a Godot*, por ejemplo, los personajes anuncian al espectador (o al lector) que el lugar teatral no es otro que el del “plató” (104) y que “se creería que uno está en el espectáculo” (47), es decir que los personajes están ubicados en posición de espectador. En el teatro de Beckett, el espacio teatral es presentado como la metáfora del vacío y del infinito. En este universo en donde no ocurre nada más que la espera repetida de un final que nunca se lleva a cabo, los personajes recurren al lenguaje. Sin embargo, ese lenguaje pierde su función de comunicación; se asemeja a un sistema sonoro en el cual la voz, en tanto que eco, sustituye al lenguaje de las palabras. Los personajes, escépticos en cuanto al lugar, al tiempo y a sus recuerdos, son perseguidos por la resonancia de sus propias voces (1) (el monólogo de Lucky, por ejemplo, o cuando Vladimir señala que “el

aire está lleno de nuestros gritos” (102), o voces exteriores (la voz y el grito en los bastidores de *Esperando a Godot*). La escena de Beckett se vuelve un espacio significativo de una complejidad extrema, en el cual el lenguaje verbal cede el paso al lenguaje teatral (visual/gestual/sonoro). En el teatro de Beckett, a medida que el lenguaje verbal pierde su función de portador de sentido, la importancia de los diálogos disminuye progresivamente, incluso hasta desaparecer en provecho de un lenguaje específicamente teatral (por ejemplo, en *Acto sin palabra*, 1958-59, o en *Aliento (2)*, 1966). Paralelamente a esta desintegración del lenguaje verbal, la descomposición física de los personajes sobre el escenario se acentúa. El personaje pierde cada vez más su estatuto de personaje, para volverse una figura despersonalizada y, finalmente, un objeto entre los otros objetos presentes en escena. Trazaré la evolución del lenguaje específicamente teatral en Beckett a partir de tres piezas: *Esperando a Godot*, *Los días felices* (1961) y *Rockaby* (1980). En particular, mostraré cómo el lenguaje teatral conlleva una nueva concepción del espacio y remite a una escena imaginaria o ficcional, que llamaré aquí fuera-de-escena, y que es dada a conocer al espectador por medio del lenguaje escénico.

La mayoría de los análisis de la pieza *Esperando a Godot* están centrados en torno a Godot, que ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Los indicios (en el sentido tradicional del término **(3)**), numerosos en el texto, en cuanto al personaje (o no personaje) de Godot, no solo sirven para interrogar al lector o al espectador respecto a la identidad de Godot, sino que sobre todo para señalarle su presencia fuera del espacio físico de la escena. Solo una cosa es certera o “clara” para Estragón y Vladimir: esperan a Godot. En este universo en donde el tiempo ya no existe, donde el lugar es indeterminado y donde la memoria de los personajes falta, Godot se mantiene como el único punto de referencia de Estragón y de Vladimir. En la pieza, las referencias al lugar están a penas marcadas (“camino al campo con árbol” sin artículo). *Esperando a Godot* subvierte la noción de escena teatral. En efecto, al mismo tiempo que los personajes esperan a Godot, el espectador mismo es puesto en posición de espera. Escenario y sala se encuentran aquí en el lugar común de la espera nunca resuelta. El espacio del escenario se desplaza desde lo escénico a lo no escénico; de la representación teatral a la imaginaria. El escenario se vuelve un espacio múltiple o “espacio plural” **(4)**, que es el lugar de cruce de varias escrituras/lecturas (actor/autor/espectador). Los personajes “trabajan” sus recuerdos por medio del lenguaje, verdadera materia informe y huidiza, como la arena en el maletín de Lucky, para dar inicio a discusiones abortadas, a fin de cuentas, ficticias (“Habiéndose emborrachado, un inglés se dirige al burdel”, 20). Y es a partir de esos diálogos agujereados y estímulos **(5)** visuales y sonoros, que el espectador es llevado a re-construir a Godot. El personaje de Godot nos remite, entonces, a un espacio ficticio que es, de hecho, el del fuera-de-escena. Este fuera-de-escena es legible a través de un lenguaje verbal a menudo puntuado por interrogaciones, negaciones y puntos de suspensión (“Es decir...la oscuridad...la fatiga”, 30-31). El lenguaje verbal, que ya aquí pierde su función de comunicación, se presenta bajo la forma de juegos verbales, de asociaciones o de deformaciones fónicas (“la Acacacademia” 59); se asemeja a un

sistema sonoro y en ello se vuelve un lenguaje específicamente teatral. Podemos subrayar, entonces, que desde *Esperando a Godot*, Beckett comienza a problematizar la cuestión de la voz y su “grano” (6), en tanto que objeto escénico. En otros casos, el lenguaje verbal, cuando no es sometido a deformaciones, se opone al lenguaje escénico:

ESTRAGÓN: Entonces, vamos

VLADIMIR: ¡Vamos!

No se mueven

El gesto pone aquí en jaque a la palabra verbal, como si hubiera una disociación entre el cuerpo y el pensamiento de los personajes. El lenguaje gestual funciona como un lenguaje autónomo, sin origen ni llegada, y separado del cuerpo de los personajes. Ya en *Esperando a Godot*, el cuerpo adquiere la función de un objeto escénico. En efecto, Ubersfeld designa como objeto escénico todo lo que “puede ser hecho objeto por la representación” (*La Escuela*, 126), “la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser significativa a mismo título que otro objeto; un grupo de actores puede figurar como parte del decorado” (*Semiótica*, 177). Por otro lado, en *Esperando a Godot*, la gestualidad compone un lenguaje en el límite del acto de habla. El acto, repetido e imposible, de ajustar el sombrero o de ponerse y sacarse los zapatos, a lo largo de toda la pieza, imita el punto de partida, al mismo tiempo que marca la imposibilidad de partir. Dicho de otra manera, los personajes, como el decorado y los objetos, están condenados a quedarse en el espacio vacío de la escena, es decir, en la espera de Godot. El mimetismo gestual (activo o fijado), así como los objetos (el maletín y el sombrero, por ejemplo) transportan al espectador hacia el fuera-de-escena. Godot, que no aparece nunca en escena, es designado al espectador (o al lector), en un momento de la pieza, a través de un gesto de Vladimir, como un doble del espectador. Godot, tal como el espectador, está sustraído del lugar teatral:

VLADIMIR: ¡Estamos rodeados! (Enloquecido, Estragón se precipita hacia el telón de fondo, se enreda, cae). ¡Imbécil! No hay salida por ahí. (Vladimir va a levantarlo, lo lleva hacia la rampa. *Gesto hacia el auditorio*). *Aquí no hay nadie*. Sálvate por ahí. Vamos. (lo empuja hacia la fosa. Estragón retrocede espantado). ¿No quieres? Desde luego, se entiende. Veamos (reflexiona). *No te queda más que desaparecer*. (104) (soy yo quien subraya).

Personajes y espectadores inscriben el pasaje de la pieza desde lo escénico a lo no escénico. La escena vaciada de espectadores (“ahí no hay nadie”) y de personajes (“no te queda más que desaparecer”) se presenta como un artefacto puro. Todo ocurre como si, al interior mismo de la pieza, se construyera una pieza desprovista de autor, de personaje y de espectador, a fin de cuenta, un teatro imaginario. *Esperando a Godot* pertenece, entonces, al “universo reversible”, tal como lo definió Genette:

introduciendo un segundo escenario sobre el escenario, haciendo que los actores desempeñen el rol tanto de actores como de espectadores, multiplicando las

dislocaciones de una pieza-muñeca rusa que, en el límite, se reflejaría indefinidamente a sí misma [...] tales inversiones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lector o espectador, nosotros, los lectores o sus espectadores, podemos ser personajes ficticios. (17)

En *Los días felices*, el espacio imaginario del lugar teatral se compone a partir de las voces y de sus variaciones múltiples. En primer lugar, esta pieza se presenta como el monólogo de Winnie. En el primer acto, los diálogos son prácticamente inexistentes; solo aparecen una vez y desaparecen en el segundo acto. Estos diálogos son, de hecho, diálogos, puesto que Willie responde a Winnie a través de ecolalia. Willie solo habla repitiendo las últimas sílabas de frases o fragmentos de frases enunciadas por Winnie (35). El lenguaje funciona aquí como un elemento acústico (“son palabras vacías [...] nada se produjo”, 51- 52). Por lo demás, la voz de Willie “entona el aire sin palabra” (53). En la pieza, la voz y el ruido se presentan siguiendo una red múltiple (*Winnie*: escucho ruidos [...] me ayudan a hacerme el día [...] Como pequeñas...erosiones”, 73-74). Las voces son presentadas también como gritos indistintos y son, entonces, desprendidas de todo punto de aplicación corporal. Ahora bien, Winnie repite varias veces a Willie, no visible, que están “al alcance de la voz” (36-42). Las voces expresan aún ahí, como en *Esperando a Godot*, una disociación entre el cuerpo y el lenguaje de los personajes. Las voces invisten el espacio entero del teatro, mientras que los personajes ocupan una parte ínfima del espacio teatral. La voz y sus variantes sustituyen al movimiento de los personajes, que están inmovilizados. En el primer acto, Winnie está enterrado en un cerro; aparece al espectador como un personaje a la mitad. En el acto dos, desaparece totalmente, solo sus ojos son visibles bajo la luz enneguecedora. Por otro lado, Willie no es visible en la escena, según las didascálicas del acto I y II: cuando le pasa un objeto a Winnie, solo se puede constatar la invisibilidad de su mano (17-23). Los intercambios vocales entre Winnie y Willie se asemejan a modulaciones rítmicas (35), atravesando el espacio de la escena. La voz, en la medida en que los personajes no pueden verse (excepto en la escena final del último acto) y no pueden tener contacto físico, construye un espacio ficticio (voz sin cuerpo o voz en el espacio), denotado desde el comienzo de la pieza por la fragmentación de los cuerpos y por la voz y sus variantes (voz quebrada, murmullos, gritos, eco, risas). Los ruidos de lenguaje o “susurros” forman, según Barthes, una utopía, la de una música, paradójicamente inaudible:

¿Qué utopía? La de una música del sentido; entiendo por ello que, en su estado utópico, la lengua sería ampliada, diría, incluso, desnaturalizada hasta formar un inmenso tejido sonoro en el cual el aparato semántico se hallaría irrealizado. (*Susurros*, 95)

En *Los días felices*, el texto didascálico, que ocupa un lugar central, funciona como un “geno-texto”, para retomar la expresión de Kristeva. En efecto, ya sea para el lector o para el espectador, los gestos, los objetos, la voz, son los signos o los eslabones de un lenguaje anterior a las palabras, que vuelven a trazar. Los signos visuales, gestuales y sonoros (el bullicio que se acentúa en el segundo acto, como en *Esperando a Godot*, y

que condiciona la apertura de los ojos de Winnie) invitan a sobrepasar el lenguaje a través de la capa didascálica, lugar de lo ficcional y de lo imaginario. En efecto, corresponde al espectador o al lector re-semantizar la representación. Los personajes presentados en *Los días felices*, se sostienen en lo irrepresentable, ya que son a la vez seres reales y objetos. Según Ubersfeld, el objeto puede ser “el índice de lo ficcional”, es decir, la muestra de todo lo que no puede

ser representado y de lo que es condenado a quedarse “fuera de escena o invisible”. Ella justamente subrayó cómo “las didascálicas, comandando la representación, tienen como mensaje propio, condiciones de enunciación imaginaria” (*La Escuela*, 130). Ahora, en el segundo acto, Winnie está totalmente inmovilizada; ya no puede girar la cabeza, solo vemos sus ojos y, sin embargo, habla. Aún así, esta palabra es una palabra sin origen, puesto que la boca de Winnie está presentemente oculta. En *Los días felices*, el elemento sonoro (voz/bullicio/gritos/ruidos) teje una vasta red sonora que inviste la totalidad del espacio teatral, desplazando así a la representación teatral en el imaginario.

En *Rockaby*, el personaje W (woman) aparece en las didascálicas con V (voice), el registro de su voz. La disociación entre la voz y los personajes, que ya estaba en *Los días felices*, se acentúa en *Rockaby*. El personaje aparece y desaparece continuamente de la oscuridad, al ritmo (automático) del balanceo de la silla. El personaje tiene el mismo estatuto que un objeto inanimado, puesto que está desprovisto de expresiones faciales y está inmovilizado sobre una silla de la que no controla el balanceo. No es completamente visible, puesto que solo el rostro y las manos de color blanco aparecen bajo la iluminación. Este personaje es capturado él mismo en el conjunto del cuadro, que es hundido en la oscuridad al ritmo del balanceo de la silla. Además, este personaje femenino parece estar capturado en la materia de la silla. En efecto, la silla, de una madera pulida (“polished to gleam when rocking” [“pulida para resplandecer cuando se balancea”]), y las vestimentas que la imitan (“jet sequins to glitter when rocking” [“lentejuelas de azabache para brillar cuando se balancean”]), forman un conjunto luminoso que se refleja al infinito en el escenario, por medio de la iluminación. Aquí el personaje, tanto como la silla, es un objeto-reflejo y, una vez más, el elemento visual dirige al espectador hacia lo imaginario.

El texto de la pieza podría leerse como un poema escrito a la manera de Joyce, por la escucha de las asociaciones sonoras (o fónicas). El ritmo del texto de *Rockaby* sugiere, a través de la oreja, un motivo que atraviesa toda la pieza: la monotonía y la sincronización del balanceo de la silla y de la voz (V). Podemos observar, en efecto, numerosas repeticiones y desplazamientos de fonemas, principio a partir del cual se construye el poema (“so in the end [...] close to a long day [...] went down [...] down the step stair [...] let down the bind and down” [“así, al final [...] cierre de un largo día [...] descendió [...] descendió el escalón [...] soltó la atadura y hacia abajo”]). El movimiento hacia el final es señalado aquí por la iluminación (“faint fade of light” [“tenue desvanecimiento de la luz”]) y por el desdoblamiento de la voz (V) en eco en la pieza. Cada repetición de “time she stopped” (“vez que ella se detuvo”) disminuye gradualmente

para terminar en eco (“time she stopped”, “living soul”, “time she stopped”, “rock her off” [“vez que ella se detuvo”, “alma viva”, “vez que ella se detuvo”, “mécela”]) y para terminar en la inmovilidad de la silla y en la oscuridad total. Ese movimiento simultáneo de extinción de la voz y de la luz es repetido cuatro veces, como si la pieza se desplegara al infinito. Cada secuencia se abre sobre el “more” (“más”) pronunciado por el personaje (W). Este “more”, a pesar de que figura en el diálogo, tiene una función didascálica, puesto que desencadena la representación de *Rockaby* (y de sus secuencias), al tiempo que repite hasta el infinito el final (o la muerte) de la representación teatral; pudiendo entenderse el “more” tanto en el sentido francés como en el sentido inglés (7).

A medida que la descomposición o la desintegración del personaje se acentúa, la voz (voz sin cuerpo, gritos) y el lenguaje no verbal invisten, además, el espacio teatral. Esta evolución en el teatro de Beckett desemboca en la materialización del lenguaje a través de medios de expresión no verbales. La escena se vuelve un “tejido de funciones semióticas”, es decir, un texto en el límite del espacio teatral y del espacio poético. En efecto, el lenguaje verbal ahora solo funciona en tanto que principio rítmico, y del mismo modo que los otros elementos del lenguaje específicamente teatral (visual/gestual/sonoro), hace de la escena un universo puramente ficcional.

UNIVERSITY OF WISCONSIN, MADISON

Notas:

1 Aquí entendemos por qué Beckett dirá luego “My work is a matter of fundamental sounds” [“Mi trabajo es un asunto de sonidos fundamentales”]. (*The Village Voice*, 15).

2 En estas dos piezas, el texto teatral es un texto puramente didascálico: los gestos, la luz y el elemento sonoro sustituyen al lenguaje verbal.

3 El término francés indice puede traducirse tanto por “indicio” como por “índice”. Nos parece que la indicación entre paréntesis de la autora, así como lo que señala a continuación, apunta a que se está usando el término en ambos sentidos. [Nota de la Traducción]

4 Es decir, un espacio multiplicado que se extiende más allá del espacio escénico.

5 Luego, en el teatro de Beckett, los estímulos visuales y sonoros guiarán la representación: por ejemplo, el bullicio que desencadena la apertura de los ojos de Winnie en *Los días felices*.

6 El “grano” de la voz, según Barthes, es “un mixto erótico de timbre y de lenguaje, y entonces puede ser él también, a la par que la dicción, la materia de un arte [...]”. Es el

lenguaje tapizado de piel, un texto en donde se puede escuchar el grano del gaznate, la pátina de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, y no la del sentido, del lenguaje” (El Placer, 104-105).

7 El único sentido de *more* en francés que nos resulta coherente con lo que está desarrollando la autora es el que designa la unidad de duración de una sílaba. Quizás, en un sentido más amplio, se está haciendo referencia al origen etimológico latino de la palabra: *mora*, como retardo, prórroga o plazo, y que puede estar siendo acercado aquí con el también latino *mors*: muerto. [N. de la T.]

Referencias

Barthes, Roland. *Essais critiques IV: le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984. [Versión en español: *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1994.]

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973. [Versión español: *El Placer del texto*. México: Siglo Veintiuno, 1993.]

Beckett, Samuel. *Rockaby*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris: Editions de Minuit, 1963. [Versión esp.: *Los días felices*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2020.]

Beckett, Samuel. “Letter to Alan Schneider”, *The Village Voice*. Marzo 19, 1958: 15.

Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Editions de Minuit, 1952. [Ver. Esp.: *Esperando a Godot*. Rosario: Último Recurso, 2006.]

Bradby, David. *Modern French Drama 1940-1980*. Great Britain: Cambridge UP, 1984.

Genette, Gérard. *Figures, essais*. Paris: Editions du Seuil, 1966. [V. esp.: *Figuras*. Córdoba: Nagelkop, 1980.]

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre* [1970]. Paris: Sociales/Messidor, 1982. [Esp.: *Semiótica Teatral*. Madrid: Catedra, 1989]

Ubersfeld, Anne. *L'Ecole du spectateur, lire le théâtre 2*. Paris: Les Editions Sociales, 1981. [Esp.: *La Escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.]