

UN COMENTARIO SOBRE WHAT WHERE, DE SAMUEL BECKETT

A Comment on Samuel Beckett's What Where

ROBERT HULLOT-KENTOR*

Fecha de recepción: 17 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2020

RESUMEN

Una obra de arte es un conjunto de instrucciones para romper una promesa. Pero esas mismas instrucciones deben a su vez reafirmar esa promesa. Eso vale especialmente para la obra de Samuel Beckett. Escrita para la escena poco después de acabar sus principales trabajos para televisión e incorporando elementos de ellos, *What Where* (1983) fue la última obra de Beckett para el teatro. De todo lo que cabría decir sobre esta pieza, y hay bastante más que decir, nada podría demostrar *ipso facto* que funcione bien en escena. Como Beckett escribió a su amiga, la novelista Kay Boyle, “Acabo de terminar una pequeña pieza -teatro- para el Festival de Otoño de Graz, para mi insatisfacción”. La última obra de Beckett para el teatro fue realmente un fracaso, pero un fracaso de un orden extraordinariamente alto. Cómo la obra pudo fracasar y representar al mismo tiempo un gran logro es el tema que nos ocupa en el presente comentario.

Palabras clave: Samuel Beckett, *What Where*, forma.

ABSTRACT

An art work is a set of instructions for breaking a promise. The exact same instructions must no less stipulate this promise. This is incomparably the case in Samuel Beckett's work. Written for the stage soon after the completion of Beckett's major efforts for television and incorporating elements of it, *What Where* (1983) was his final work for the theater. Of all that might be said about the play, however, and there is considerably more to say, not a word of it proves *ipso facto* that it works on stage. As Beckett wrote his friend, the novelist Kay Boyle, 'Just finished a short piece—theatre—for the Graz Autumn Festival, to my dissatisfaction'. Samuel Beckett's last work for the theater was indeed a failure, but a failure of an extraordinarily high order. How the play

* Ensayista y traductor estadounidense.

could and did fail and all the same be the achievement it is, is the topic of the following commentary.

Keywords: Samuel Beckett, *What Where*, form.

En recuerdo y agradecimiento
Rolf Tiedemann gewidmet

Una obra de arte es un conjunto de instrucciones para romper una promesa¹. Pero esas mismas instrucciones deben a su vez reafirmar esa promesa. Su desiderátum, su pretensión de realidad –que es lo que hace que en el arte una promesa sea una promesa–, sólo puede considerarse justificada en su infracción, perceptible en su *tan solo fuera*. La necesidad de alcanzar esta pretensión es tan apremiante a lo largo de toda la historia del arte, casi como si ella misma fuera la propia historia del arte, que la maduración de la técnica inmanente a la obra de arte –lo que la distingue, aunque no solo, de la obra de arte reproducida técnicamente– puede entenderse como algo a todas luces motivado por el impulso de abolir toda distinción entre la aseveración de esa promesa y su incumplimiento. Cuando van Gogh escribió a su hermano que sabía lo que quería hacer, pero no cómo hacerlo, anunciaba un quiasmo que él ayudó a abrir en la historia del arte, presentándose como uno de los técnicos radicales que fueron los primeros en hacerle frente (van Gogh, 1969: 156)². Al margen de la popularidad, las únicas obras que han logrado sobrevivir como importantes son aquellas que intentan reducir el diferencial entre la aseveración y el incumplimiento tendencialmente a cero.

El teatro pone esta tesis definitivamente a prueba. Pues, entre todas las artes, el teatro es la que dicta más pragmáticamente sus instrucciones y, de acuerdo con su propia convención, las sitúa en primer plano, lo que hizo que pronto fuera especialmente accesible a la crítica modernista. La técnica se infiltraba en estas convenciones y se extendía por cada uno de los niveles de la puesta en escena. Esto está especialmente presente en la obra de Samuel Beckett. Entre sus obras tardías, las que realizó para la televisión no fueron filmadas para la distribución masiva; no

¹ Con gratitud a Berny Tan por sus dibujos, a Drake Tyler por su generosa ayuda con los gráficos y la investigación musical, a Christoph Hesse y sobre todo, como siempre, a Odille Hullot-Kentor por leer los distintos borradores.

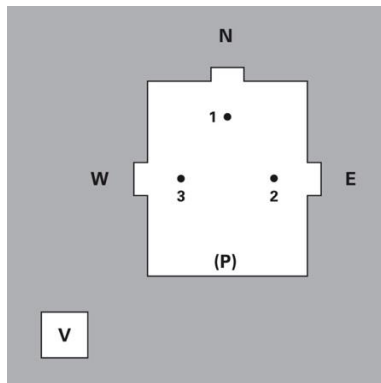
² La popularidad de la “Noche estrellada”, que Van Gogh reconoció como una de sus obras menos logradas, sería un ejemplo sintomático de esta problemática.

optó por la televisión para llegar a un público más amplio. Décadas más tarde estas representaciones –en su mayoría de los años 70– apenas habían sido emitidas o difundidas, y tampoco hay mucha prisa por acceder a ellas. Eso no es difícil de entender. Pues las únicas claves de acceso que estas obras ofrecen dejan al público fuera. La tecnología de comunicación sirve aquí para alejar la obra. A Beckett le atraía la televisión como un medio para sellar la puesta en escena tras un cristal y transmitirla en un blanco y negro parpadeante y con un sonido de mala calidad. La imagen de la pantalla es poco definida, deshilvanada y por momentos desvaída. La representación se filtra a través de los ojos y las orejas de un octogenario. La capacidad de aislamiento de los bastidores y los atrezos permite a su vez controlar cada grado de luminosidad, cada cadencia, cada gesto y cada susurro. *Ghost Trio* (1975) transcurre en una habitación gris, sin sombras y con iluminación uniforme. Una puerta rectangular de 0,70 m x 2 m, también gris y “sin tirador”, está emplazada en una pared en el límite de la parte visible del escenario, “imperceptiblemente entornada”. En medio del claustro gris se escucha a V –una voz femenina ampliada electrónicamente– anunciar “El tipo de puerta”. Las indicaciones del texto para ese pasaje dicen: “Corte a primer plano de la puerta entera. Música apenas perceptible. 5 segundos” (Beckett, 1984: 248).

QUÉ DÓNDE
de
Samuel Beckett

Intérpretes tan parecidos como sea posible. Las mismas largas túnicas grises. El mismo largo cabello gris. V en forma de un pequeño megáfono a la altura de la cabeza. Espacio de interpretación (P) un rectángulo de 3 por 2 metros, iluminación tenue, rodeados de sombras, la escena a la derecha desde el punto de vista del espectador. El proscenio a la izquierda, tenuemente iluminado, rodeado de sombras, V.

What Where (1983), escrita para la escena poco después de acabar sus principales trabajos para televisión e incorporando elementos de ellos, fue la última obra de Beckett para el teatro. Es su *Tempestad*, por lejos que esté de ese rango. Una luz mortecina cae sobre V y se oye a una voz decir: “Somos los cinco últimos”. Cuando se examina la frase, su apodixis desconcierta. Es una frase lógicamente completa, pero se interrumpe antes de llevar a término la idea que conlleva. Lo que la declaración profiere como afirmación se convierte, por una cesura, en una inhalación inaudible, pero marcada. La obra se niega obstinadamente a revelar de



Bem, Bam, Bim, Bom, Voz de Bam (V)

Oscuridad total.

Luz sobre V.

Pausa.

V Somos los cinco últimos.
 En presente, como si
 aún fuéramos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Enciendo.

[*Luz sobre P. Bam en 3 con la cabeza
 erguida.*

Bom en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.]

No va bien.
 Apago.

[*La luz sobre P se apaga.]*

Comienzo otra vez.
 Somos los cinco últimos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Enciendo.

[*Luz sobre P. Bam solo en 3 con la
 cabeza gacha.*

Pausa.]

Bien.
 Estoy solo.
 Es primavera.

qué son “los últimos”, y esa negativa es definitiva. Nada en el resto de la obra revelará lo que son. La negativa con la que la primera afirmación de la obra responde a la pregunta que plantea no puede, sin embargo, considerarse deliberada, puesto que la propia obra no tiene ninguna respuesta que ofrecer; no más de lo que la *What Where* podría responder a la pregunta que su propia existencia plantea: *cui bono*. La técnica que subyace aquí puede encontrarse en cada momento, cada frase y cada aspecto de *What Where*, y por eso incluso los más breves comentarios de la obra comienzan con mayúscula y acaban en punto. La obra da expresión al conjunto de instrucciones a partir del cual se constituye; no se trata de una técnica externa a la obra, como serían las instrucciones para montar una mesa o colocar una puerta, sino que se refieren al funcionamiento mismo de la obra: cómo ésta actúa, gesticula y habla. La voz presenta uno tras otro a las *dramatis personae* de la obra conforme van apareciendo en escena, y les llama por su nombre: “Al final Bim aparece, reaparece”. Cada nombre se compone de tres letras y solo se distingue de los otros por una vocal. Se les dan los nombres como si fueran todo lo que siempre y exclusivamente les pertenecerá. De ahí que el estatus de los nombres lleve el peso de todo lo que la obra no nos dirá de ellos, y ese peso es tan considerable como insignificante. Nadie ha tenido esos nombres antes –**Bam**, **Bim**, **Bom** o **Bem**–, y nadie lo hará nunca. Si bien esos nombres son claramente distintos, no hay razón para distinguirlos. Lo que les convierte indudablemente en nombres

El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Al final **Bom** aparece.
 Reaparece.

[**Bom** entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bim entra por E, se detiene en 2 con la cabeza erguida.

Pausa.

Bim sale por E seguido de **Bom**.

Pausa.

Bim entra por E, se detiene en 2 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bem entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bem sale por N seguido de **Bim**.

Pausa.

Bem entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bam sale por O seguido de **Bem**.

Pausa.

Bam entra por O, se detiene en 3 con la cabeza gacha.

Pausa.]

V Bien.
 Apago.

[La luz sobre P se apaga.]

Comienzo otra vez.
 Somos los cinco últimos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Apago.

[Luz sobre P. **Bam** solo en 3 con la cabeza gacha. Pausa.]

Bien.
 Estoy solo.

es que son tan arbitrarios como los colores de DeKooning. El nomenclátor es una aliteración generada rítmicamente, tal vez mecánica, aunque también musical, pero un *flatus vocis* no ha de rebasar la onomatopeya de la inexistencia. Si las figuras que integran las *dramatis personae* de la obra pudieran saber esto entenderían por qué no usan sus nombres ni una sola vez a lo largo de la obra; solo V los utiliza para referirse a ellos, como tenemos que hacerlo nosotros para hablar de ellos. En cada momento, las certezas de la obra de Beckett, los hechos de su vida –los nombres, por ejemplo– son inverosimilitudes que se resisten astutamente a ser inquiridas. Al contrario: la obligación que se impone, como si fuera por ley, a todo aquel que se encuentra en el teatro de Beckett es la carga de tener que proteger la auto-evidencia de una confirmación que consiste en la negación de la inquietud que dicha confirmación expresa de todos modos. Los que están más sujetos a esta obligación son los expertos en Beckett, que prueban su empeño demostrando, por ejemplo, que la herencia de los nombres de las figuras que aparecen en *What Where* se remonta muy atrás y puede rastrearse en el pasado irlandés del autor; si no en otras de sus obras, entonces entre primos segundos o terceros (cfr., por ejemplo, Ackerley y Gontarski, 2004: 56-57). Pero al margen del modo en que las certezas de las obras de Beckett niegan su contenido manifiesto, lo que expresan recorre las obras como la inaudible línea debajo de lo que vibra en ellas y lo que irradian como un enigma, mientras que todo el resto de la obra es desechado de co-

Es primavera.
El tiempo pasa.
Ahora con palabras.
Al final **Bom** aparece.
Reaparece.

[**Bom** entra por N, se detiene
en I con la cabeza gacha.]

Bam ¿Y bien?

Bom [Todo el tiempo con la cabeza
gacha.]

Nada.

Bam ¿No dijo nada?

Bom No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bom Sí.

Bam ¿Y no dijo nada?

Bom No.

Bam: ¿Lloró?

Bom Sí.

Bam ¿Gritó?

Bom Sí.

Bam ¿Suplicó clemencia?

Bom Sí.

Bam ¿Pero no dijo nada?

Bom No.

V No va bien.
Comienzo otra vez.

Bam ¿Y bien?

Bom Nada.

Bam ¿No lo dijo?

V Bien.

Bom No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bom Sí.

Bam ¿Y no lo dijo?

Bom No.

Bam ¿Lloró?

Bom Sí.

Bam ¿Gritó?

Bom Sí.

Bam ¿Suplicó clemencia?

Bom Sí.

mún acuerdo como inescrutable. Por eso es posible que en *What Where* nadie se percate nunca de algo perceptible en todo momento a lo largo de la obra: que los nombres de los cuatro personajes -**Bim**, **Bam**, **Bem** y **Bom**- no suman cinco.

La voz que afirma que “Somos los cinco últimos” es **V**, “en forma de un pequeño megáfono en el proscenio a la izquierda, a la altura de la cabeza”. Un megáfono es un artilugio para amplificar el sonido y, cuando lo hace, atruena. Su declaración electrónica, controlada por un interruptor, es tan abrupta, fragmentaria y desdibujada como un anuncio en el metro. El director de escena utiliza el megáfono para dirigirse al equipo y los actores; un oficial militar lleva un megáfono para dar órdenes a sus tropas; y, en sentido metafórico, un megáfono puede también transmitir el repentino impulso de una voz que cada uno de nosotros escucha y a veces nuestros labios imitan a media voz, si nos hemos parado a escuchar. Puede incluso que *in extremis* uno mire a ambos lados para comprobar si alguien en los alrededores la ha oído. En *What Where* el megáfono tenuemente iluminado habla directamente al público, y cuando se enciende resulta más que audible; la voz se presenta en primera persona del plural. Pero no transmite la voz de **Bam**. Situada “a la altura de la cabeza”, la voz de **Bam** tiene la talla de la figura que habla como **V**, la entidad primordial de la obra y su último superviviente, aunque carece de duración. Es más misteriosa que la encarnación; es un emisor electro-mecánico con voz propia. **V** no ofrece al público una narración de lo que va a

Bam ¿Pero no lo dijo?

Bom No.

Bam ¿Entonces por qué parar?

Bom Se desmayó.

Bam ¿Y no lo reanimaste?

Bom Lo intenté.

Bam ¿Y bien?

Bom No pude.

[Pausa.]

Bam Mientes.

[Pausa.]

Te lo dijo.

[Pausa.]

Confiesa que te lo dijo.

[Pausa.]

Te trabajarán hasta que confieses.

V Bien.

Al final **Bim** aparece.

[*Bim* entra por E, se detiene en 2 con la cabeza erguida]

Bam [*a Bim*] ¿Estás libre?

Bim Sí.

Bam Llévatelo de aquí y trabájatelo hasta que confiese.

Bim ¿Qué debe confesar?

Bam Que se lo dijo.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Sí.

V No va bien

Comienzo otra vez.

Bam Llévatelo de aquí y trabájatelo hasta que confiese.

Bim ¿Qué debe confesar?

Bam Que se lo dijo.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Y qué.

V Bien.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Sí.

Bim ¿Después paro?

ocurrir, porque no habla desde ningún punto de vista. **V** no se comunica con el público, no le transmite nada ni le presta ninguna atención. Un público ofendido no conseguiría captar su atención a gritos. Su áspera voz reivindica por derecho propio la *creatio ex nihilo*, a pesar de que no tiene ningún control sobre sus órdenes. Cuando su discurso fragmentado dice “enciendo”, seguido por un punto, las luces se encienden detrás de **V** iluminando el espacio de la representación (**P**, ver Figura 1). Pero lo que se ilumina, lo que ocurrirá en el espacio de la representación, no es más que el propio **V**. Lo que se enciende es **V**. Sin esta declaración unívoca, transitiva e intransitiva, y sin esta banda de Moebius lingüística, *What Where* sería una obra expresionista. **V** persigue sus propósitos y tiene claras sus órdenes sobre el escenario, es insensorial, mental pero sin mente, tiene vida interior pero sin psicología, y su función dramaturgica es separar al público de la puesta en escena. La acción del megáfono podría equipararse a levantar un espejo unidireccional en lugar de la proverbial cuarta pared entre el público y los actores, con la salvedad de que a lo largo de la representación la parte transparente se cubre con un reflejo plateado que el público no puede reconocer. Las últimas palabras de la obra, pronunciadas por **V**, afirman la única tesis que se postula en toda la obra de Beckett –solo un ciego puede guiar a los ciegos–, “Que comprenda quien pueda. Apago”. Las luces se apagan sobre (**P**); las luces se apagan sobre **V**, solo en ese orden.

Pese a todo lo que pueda decirse sobre la obra, y hay bastante más que decir, nada po-

Bam Sí.

Bim Bien. [A *Bom*]. Ven.

[*Bim* sale por E seguido de *Bom*.]

V Bien.

Estoy solo.

Es verano.

El tiempo pasa.

Al final **Bim** aparece.

Reaparece.

[*Bim* entra por E, se detiene en 2 con la cabeza gacha.]

Bam ¿Y bien?

Bim [Todo el tiempo con cabeza gacha.]

Nada.

Bam ¿No lo dijo?

Bim No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bim Sí.

Bam ¿Y no lo dijo?

Bim No.

V. No va bien.

Comienzo otra vez.

Bam ¿Y bien?

Bim Nada.

Bam ¿No dijo dónde?

V Bien

Bim ¿Dónde?

V ¡Ah!

Bam Dónde.

Bim No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bim Sí.

Bam ¿Y no dijo dónde?

Bim No.

Bam ¿Lloró?

Bim Sí.

Bam ¿Gritó?

Bim Sí.

dría demostrar *ipso facto* que funcione bien en escena. Cuando terminó *Quoi où* a comienzos de 1983, Beckett mismo se dio cuenta de las carencias de la obra al ponerla en escena. Como escribió a su amiga, la novelista Kay Boyle, “Acabo de terminar una pequeña pieza -teatro- para el Festival de Otoño de Graz, para mi insatisfacción” (Beckett, 2016: 606). Y cuando uno ha visto la obra varias veces y ha visto cómo los directores fracasan a la hora de montarla, hay buenas razones para coincidir con el juicio de Beckett. Lo que la puesta en escena necesitaría para poder llegar a buen puerto es enormemente exigente, pero la obra no ofrece los medios para lograrlo. Comenzando por una primera crítica de la obra, podrían irse enumerando elemento por elemento todo el catálogo de limitaciones prácticas de la pieza sobre el escenario. Cada una de ellas se vería confirmada en las distintas revisiones que hizo el propio Beckett, en las que buscaba soluciones para una obra a cuyas ineludibles exigencias se negaba a renunciar. Ya en diciembre de 1983, seis meses después del estreno en Nueva York, Beckett había decidido convertir la obra de teatro en una producción para la televisión. “Estoy pensando en proponer *What Where* a la *Süddeutscher Rundfunk*. Por una vez una obra de teatro que reclama la televisión, tal y como lo veo ahora. Con pantomimas” (Beckett, 2016: 637). Cuando preparaba el rodaje, Beckett escribió a Reinhard Müller-Frieffels, el director artístico en Stuttgart, que quería sustituir “el megáfono utilizado en la obra” por “una cara vestigial, con los ojos cerrados (la mirada hacia den-

Bam ¿Suplicó clemencia?
Bim Sí.
Bam ¿Pero no dijo **dónde**?
Bim No.
Bam ¿Entonces por qué parar?
Bim Se desmayó.
Bam ¿Y no lo reanimaste?
Bim Lo intenté.
Bam ¿Y bien?
Bim No pude.
 [Pausa.]
Bam Mientes.
 [Pausa.]
 Te dijo **dónde**.
 [Pausa.]
 Confiesa que te dijo **dónde**.
 [Pausa.]
 Te trabajarán hasta que confieses.
V Bien.
 A final **Bem** aparece.
 [*Bem entra por N, se detiene en I con la cabeza erguida.*]
Bam [A **Bem**] ¿Estás libre?
Bem Sí.
Bam Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese.
Bem ¿Qué debe confesar?
Bam Que le dijo **dónde**.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.

V No va bien.
 Comienzo otra vez.

Bam Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese.
Bem ¿Qué debe confesar?
Bam Que le dijo **dónde**.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Y **dónde**.

V Bien.

Bem ¿Eso es todo?
Bam Y **dónde**.

tro) y una boca que articularía el texto” (Beckett, 2016: 637). La representación filmada que resultaría de ello en 1985 fue –y sigue siendo– asombrosamente eficaz. **Bam**, tal y como Beckett lo había descrito en su carta a Müller-Frienfels, reúne una serie de caras incorpóreas que se materializan vacilantes como semiluminiscencias que laten débilmente, destacándose sobre la negra oscuridad del tubo de rayos catódicos. Las caras flotan tras el cristal de televisión donde hablan, reciben órdenes, llevan a cabo acciones que no se ven y se desintegran poco a poco en la misma oscuridad una y otra vez. Pero el éxito de esta representación esencialmente óptica y bidimensional se paga a un precio considerable. No solo renuncia a la enigmática realidad del megáfono, a la ritmada coreografía de la obra y a los cuerpos de los actores en sus atuendos. Sobre todo, en la película se pierde la sustancia de los exigentes diálogos de la obra, y el más que notable guion se ve engullido junto con las caras en una obra muy simplificada. En un último esfuerzo, Beckett esperaba combinar la eficacia dramática de la representación televisiva con una representación en escena en París, denominada *Quoi où II*, esta vez deshaciéndose de una cuarta parte del diálogo para concentrarlo y reduciendo el pequeño drama de doce a ocho minutos. Pero según informa S. E. Gontarski, teórico del teatro y amigo íntimo de Beckett, la obra tuvo poco éxito y Beckett siguió considerán-

V Bien.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.
Bem ¿Después paro?
Bam Sí.
Bem Bien. [A *Bim*] Ven.

[*Bem* sale por N seguido de *Bim*.]

V Bien.
 Estoy solo.
 Es otoño.
 El tiempo pasa.
 Al final **Bem** aparece.
 Reaparece.

[*Bem* entra por N, se detiene en I con la cabeza gacha]

Bam ¿Y bien?
Bem [Todo el tiempo con cabeza gacha.]
 Nada.
Bam ¿No dijo dónde?
Bem No.

V Etcétera.

Bam Mientes.
 [Pausa.]
 Te dijo dónde.
 [Pausa.]
 Te trabajarán hasta que confieses.
Bem ¿Qué debo confesar?
Bam Que te dijo dónde.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Y dónde.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.
Bem ¿Después paro?
Bam Sí. Ven.

[*Bam* sale por W seguido de *Bem*.]

V Bien.
 Es invierno.
 El tiempo pasa.
 Al final aparezco yo.

dola “aún inacabada” (Ackerley y Gontrasky, 2004: 642). Beckett nunca autorizó un guion revisado de la obra, y en este sentido *What Where* (1983) ha quedado como una obra a la vez definitiva y no realizada.

Pero cuando uno se enfrenta por primera vez a *What Where*, a pesar de las limitaciones dramáticas de la obra, algunas líneas y pasajes se quedan grabados en la memoria como si se conocieran desde siempre: “Somos los cinco últimos. En presente, como si aún fuéramos. El tiempo pasa. Primero sin palabras”. Se escuchan y se retienen fragmentos que resuenan a Safo, como si hubieran sido reunidos en una época remota. “Bien. Estoy solo. En presente, como si aún fuera. Es invierno. Sin viaje”. Uno los recita para sí antes de pensar en lo que dicen. Este trabajo involuntario de anámnisis teatral no solo resulta de la simplicidad del enunciado, sino que tal vez implique algo certero: que la obra, mientras espera a ser vista, puede leerse e imaginarse mejor de lo que puede ponerse en escena. La crítica Ruby Cohn, que coincide en que la obra no acaba de funcionar sobre el escenario, señala perspicazmente que “de todas las obras de Beckett, *Quoi où* me parece única al intentar traducir a la escena los problemas de su narrativa reciente. El yo que imagina (Beckett) busca distanciarse de su obra, y al mismo tiempo intenta penetrar en la queidad y la dondeidad de esa obra” (Cohn, 2005: 377-379). Si no logra trasladar el problema de la narrativa de Beckett al teatro, habrá tanto más motivo para considerar la obra –en este comentario– como un guion para la escena, no descuidando en absoluto las dificultades

Reaparezco.

[*Bam* entra por *W*, se detiene en 3 con cabeza la gacha.]

V Bien.
Estoy solo.
En presente, como si aún fuera.
Es invierno.
Sin viaje.
El tiempo pasa.
Eso es todo.
Que comprenda quien pueda.
Apago.

[La luz sobre *P* se apaga.

Pausa.

La luz sobre *V* se apaga.]

de su puesta en escena, sino considerándola una obra de un género narrativo aún por denominar. Y en este punto los problemas de la narrativa de Beckett, la búsqueda de distancia respecto a su obra, podría no ser algo tan sin igual en el conjunto de la dramaturgia de Beckett como Cohn parece suponer. Desde *Godot* hasta *What Where*, Beckett pregunta en todo momento: “¿es esto aún una obra de teatro?” (Salle, 2008). ¿Puede haber una obra de teatro sin palabras, sin movimiento, sin conflicto, sin personajes ni desarrollo, incluso si solo es una grabación que dura tres minutos, si no tiene principio ni fin y si se representa en celuloide o a través de la radio, si un tubo de rayos

catódicos la proyecta tras un cristal, y si lo que ha de verse y oírse es imperceptible e inaudible? Cada vez que Beckett planteó esta cuestión, llevó la obra a un grado más de distancia de sí mismo. Más tarde experimentaría escribiendo los primeros borradores en inglés, pero no como el expatriado que vuelve a reunirse con su lengua materna, sino más bien como alguien a quien esa lengua se le ha vuelto tan extraña que ha perdido sus rasgos familiares y se ha convertido en un impedimento. Pese a que *What Where*, la versión inglesa de la obra, se escribiera más tarde, esa versión es mejor que el original francés. Beckett se tomaba el problema de la escritura tan en serio como era posible, porque la realidad de la posibilidad solo existe en ese punto extremo en el que interviene un 'ángel solitario'³. La obra dramática de Beckett terminó cuando el pequeño drama *What Where* dio una respuesta negativa a la pregunta: “¿es esto aún una obra de teatro?”. Este Próspero no dejó de lado su magia; se dio cuenta de que ya no podía ponerla en práctica.

Al pensar estamos encerrados en lo que nos une a todos y, en la misma medida, separados de ello; al tomar distancia, el pensamiento permite conocer; solo en este horizonte convergen arte y discurso en el conocimiento. Dentro de este complejo

* Traducción de Daniel Barreto

³ Wallace Stevens, *Angel Surrounded by Paysans*: “Soy el ángel de la realidad / Visto por un instante de pie en el umbral / ... / Soy el ángel necesario de la tierra, / pues, a través de mis ojos, veis la tierra de nuevo” (Stevens, 1997: 423).

de ideas, concebido en innumerables variaciones a lo largo de los siglos, está el que no podemos evitar pensar que se conoce por vez primera, como si esa fuera la sorpresa misma del mundo, y tal vez lo sea. La abstracción del arte moderno afirmó esta sorpresa como un *nec plus ultra*, del que Adorno extrajo el principal impulso de su *Teoría estética*. Cuando Ruby Cohn, gran conocedora del arte moderno, escribe que Beckett pone distancia respecto a su escritura “y al mismo tiempo intenta penetrar en la queidad y la dondeidad de esa obra”, el mero gesto del “y al mismo tiempo” señala la reaparición de esa sorpresa y ratifica así el sentido común. En el entusiasmo que produce la obra de Beckett cuando uno no se percata de lo que ocurre en ella, Cohn se aferra al título de la obra que está analizando como si eso la inspirara para ignorarla. Quiere extraer la queidad y la dondeidad –la *quiddidad*–, pase lo que pase, con pico y pala, a cualquier distancia. Pero la obra ya da buena cuenta de ello: “**Bam** ¿Te lo trabajaste [a Bom]? **Bim** Sí. **Bam** ¿Y no dijo dónde? **Bim** No. **Bam** ¿Lloró? **Bim** Sí. **Bam** ¿Gritó? **Bim** Sí. **Bam** ¿Suplicó clemencia? **Bim** Sí. **Bam** ¿Pero no dijo dónde? **Bim** No. **Bam** ¿Entonces por qué parar? **Bim** Se desmayó”. Cabe pensar en una serie de poemas en los que hay sílabas por las que uno podría morir; en *What Where* la ausencia de una sílaba es fatal. En el interrogatorio, cada figura reproducirá una tras otra la falta de una sílaba como el motivo para exterminarla. Pero ese momento queda velado por la exigencia recurrente del siguiente exterminio, que se produce a golpe de metrónomo: “**Bam** ¿Y no lo reanimaste? **Bim** Lo intenté. **Bam** ¿Y bien? **Bim** No pude. (Pausa) **Bam** Mientes”. El contenido de lo que ocurre se manifiesta de forma muda en la pausa, aunque queda encubierto por la fuerza de la acusación que rebota desde allí y que ahora pesa sobre **Bim**: “**Bam** Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese”. No vuelve a verse a **Bim** y a **Bom**, pero de modo que apenas se nota. El enigma, incluso en este nivel de abstracción, no consiste en reconocer la imagen de la historia mundial como una fatalidad sin sentido, pues eso no es un secreto para nadie, sino en entender el porqué y el cómo de esa belleza imperceptiblemente dolorosa, que sería el único motivo para molestarse en comentar detalladamente una obra deficiente y aparentemente sencilla, pero con una construcción enrevesada.

La obra de doce minutos abarca el curso de un año. Está compuesta de un prólogo y cuatro episodios que llevan el nombre de las cuatro estaciones, comenzando en primavera y acabando en invierno. Si en el denso trenzado de la obra se mencionara en algún momento a Perséfone, estaríamos ante un misterio ctónico en el que, cuando ella reaparece tras su regreso, todas las cosas siguen pereciendo. La

imagen eleusina cobra fuerza por el azar de que los doce minutos de la obra se corresponden con el número de meses que, si se dividen por el número de personajes, resultan en tres minutos en los que **Bim, Bam, Bom** y **Bem** llevan a cabo uno tras otro el mismo ritual de cuatro estaciones igualmente infructuosas. El megáfono aparece en primera línea del escenario sin ser llamado. **V** es el director de escena que inicia la representación e interrumpe su transcurso en seis ocasiones para revisar lo que “no está bien” –la ausencia de una sílaba–, corregir esa falta y suministrar esas sílabas, para luego “comenzar de nuevo” con satisfacción espuria y finalmente terminar la obra: “Apago”. Con la voz de un oficial militar, **V** supervisa el interrogatorio y el uso de la fuerza, pero desconoce los tributos que ha rendido. Y al igual que la voz de **Bam** separa a la audiencia de la representación como quinto personaje en la *dramatis personae*, **V**, que puede hablar de **Bam** en primera persona, separa la voz de **Bam** de **Bam** en el espacio de la representación.

Por tanto, **V**, la voz, no vuelca hacia afuera el mundo interior de **Bam**, no revela al verdadero y secreto **Bam** a un volumen que ciertamente bastaría para que lo escucharan todos en los alrededores. Más bien la voz a este volumen –si pudiera describirse así– transforma paradójicamente el escenario, con **Bam** en su interior, en una especie de cavidad rellena por esa voz. En sus propias dimensiones cobra forma un claustro, no muy distinto de un cráneo –uno de los muchos cráneos que Beckett ideó en sus obras de teatro y narrativa (Ackerley y Gontarski, 2004: 530-531)– y uno podría imaginar cómo estación tras estación reverbera el diálogo de ese único acto repetido cuyo único propósito identificable en medio de todo lo que parece es el impulso a la aniquilación. El eco no está exento de dolor. Aunque pudieran aducirse las condiciones mentales que corresponden a un síndrome de este tipo, la obra no presenta entidades psicológicas y el espacio de la representación no es un escenario para los recuerdos de Willy Loman (Miller, 1974). Si bien resulta fácil pensar en las doctrinas y especulaciones cosmológicas de sus precedentes filosóficos para glosar el estatus y la naturaleza de **V**, la obra no es una clase de filosofía. Con esos nombres podríamos llamar a unos juguetes de bañera: **Bim, Bam, Bem** y **Bom** no son el *Dasein*, y la obra no se refiere al tormento de nadie ante el universo. La fatalidad es el producto de nuestra acción. Y aunque estos personajes no saben siquiera de qué son los cinco últimos, no hay duda de que son enteramente humanos y de que están totalmente exhaustos por las órdenes que dan y obedecen en vano. En su tono y su valor –aunque no haya nada reconocible en su vestimenta, en su habla o en su coreografía– no hay un momen-

to que no sea carne, que no tenga cierta proximidad con *Hamlet*, incluso si entre las figuras cómicas que aquí se rompen no hay un corazón noble. La obra es *comment c'est*, como están las cosas. Y por intolerable que sea saberlo, así parece ser. Cada palabra de esta obra, en la que sólo las palabras son reales, es literalmente lo que dice, y ese es el motivo de que cada palabra oculte necesariamente su propia verdad y se vuelva incomprensible para quienes tienen una mentalidad literal.

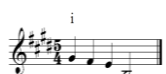
1 CABEZA ERGUIDA, CABEZA GACHA



La intención de la obra -su trama- es el restablecimiento del bien. El bien es solo **Bam**. Esto se logra de nuevo en cada estación, conforme el tiempo pasa: “Bien. / Estoy solo. / Es primavera. / El tiempo pasa”. La acción de la trama comienza cuando **V** enciende y se ilumina el espacio de la representación. Tras el megáfono aparece una escenografía con tres paredes y otros tantos accesos, cada uno de ellos marcado con bloques de escena en dirección a los puntos cardinales, Norte (N), Oeste (O), Este (E), con el público en un Sur al que no se hace referencia. Todas las direcciones de la brújula están cubiertas (Figura 1). Los actores llevan atuendos tan similares como sus nombres, las mismas túnicas largas y grises, el mismo pelo largo y gris; como si no tuvieran otro aspecto que el gris, son la vejez misma. Aunque estas figuras resultan familiares, nunca se las ha visto. Saldrán seis veces y entrarán seis veces en una geometría visualmente compleja, pero en esencia simple, apareciendo y reapareciendo, con la cabeza *erguida* o *gacha*. *Erguida* quiere decir eminente, importante, digna, altiva, principal, noble, orgullosa, libre. *Gacha* quiere decir fracasada, condenada, avergonzada, rota, humillada, vencida, absorta, exhausta, culpable. La coreografía, cuya composición debe llevar a alcanzar el bien, requiere que los que tienen la cabeza *erguida* pasen a tener la cabeza *gacha* y desaparezcan inadvertidos; es un truco de cartas. El que da la vez corta la baraja tres veces mientras mezcla las cartas, dando golpes con el pie mientras reparte; en cada pase muestra un as, pero en cuanto el as de espadas aparece en la palma de su mano desaparece, y el resto de las cartas ya no están. El golpeteo cesa. Para poner en escena el truco hacen falta al menos dos personajes, y así comienza la obra: una cabeza *erguida*, que es **Bam** en O, y otra cabeza *gacha*, que es **Bom** en N. “**Bam** Somos los cinco últimos. / En presente, como si aún fuéramos”. Pero cuando enciende la luz sobre el espacio de la representación y reconoce a **Bam** en el escenario, **V** se detiene. “No está bien. / Apago”. Como la trama trata del restablecimiento del bien en tanto que origen, lo primordialmente bueno está lógicamente al principio, o mejor, expresado en términos dramáticos, sin esta prioridad la obra no ten-

dría su ritmo. Por eso, cuando las luces se encienden de nuevo iluminan el verdadero comienzo, “V Bien. / Estoy solo. / Es primavera. / El tiempo pasa. / Primero sin palabras”. Ahora **Bam** está solo en el escenario y **Bom** entra en el espacio de la representación en segundo lugar, con la cabeza *gacha*, iniciando el ensayo del prólogo de lo que va a ser la coreografía de toda la obra. La *démarche* se produce sin comentarios ni imprevistos, porque **Bim, Bam, Bem** y **Bom** hacen lo único que pueden hacer; el error no es posible; el ensayo es perfectamente mudo porque las palabras, cuando se añadan a la coreografía, no cambiarán nada en lo que sucede, solo lo clarificarán.

2 EL ORATORIO COMO FORMA

El ritmo de la coreografía puede captarse *in nuce* siguiendo los nombres de las *dramatis personae* por el margen izquierdo del guion de escena. Podrán verse variaciones de **Bam, Bom, Bam, Bom**, o **Bim, Bam, Bim, Bam**, o **Bem, Bam, Bem, Bam**. Es un martilleo. Si uno quisiera compararlo con algo llegaría al solfeo de un percusionista con un juego de campanas. El primer compás sería “bim, bam,

bem, bom”, transcrito  , el segundo compás “bem, bim, bam, bom”,

 , el tercero “bem, bam, bim, bem”,  , y así sucesiva-

mente, hasta que al final las cinco variaciones resultan en la melodía de los Cuartos de Westminster (ver figura 4). Esta es la imagen sonora del tiempo más determinante del mundo –en ocasiones se dice que es el “anuncio musical del propio tiempo”–, y es tan conocida a nivel mundial que, cuando suena, incluso los estudiantes chinos de elite se apresuran a sus respectivas clases. La composición de 1821 se suele atribuir a William Crotch (1775-1847) y se basa en el *Mesías* de Haendel, el primero y desde entonces –por mediocre que sea– el oratorio más célebre de la tradición inglesa. El pasaje en el que se apoyan los cuartos de campana se encuentra en la Parte III, en el aria del movimiento profético “I know that my redeemer liveth” [Sé que mi redentor vive], en los compases cinco y seis:

Part III

I know that my Redeemer liveth

(Figura 2)

Mientras que en el *Mesías* los violines y la soprano hacen que este motivo vaya disminuyendo poco a poco, el bajo lo repite insistentemente, anunciando una pretensión de profunda confianza desde la que la voz de la soprano puede ascender estridentemente al *Credo quia*, repitiendo tres veces el “I Know”. He aquí la segunda repetición:

(Figura 3)

Cuando se compusieron los Cuartos de Westminster hacía tiempo que el oratorio de Haendel había alcanzado el sonoro estatus de “conveniente portavoz de la doctrina victoriana del progreso”, y la incorporación del motivo de Haendel infundió a la melodía las certezas del oratorio. Esa es la pasión sublimada que pone a disposición de cualquier oído –situado en la calle a la espera del sonido ancestral del carillón– los medios para repetir su propio *credo quia* ciudadano. De ahí que cada sonido –aunque sea imaginario– de religiosidad falsamente piadosa que envuelve esta *chanson* con el manto del progreso social otorgue una dispensa garantizada en el digno movimiento hacia adelante de su parsimoniosa autoexhaltación e, implícitamente, en la estruendosa orquestación con trompeteo imperial y un coro multitudinario (Heighes, 1986).

Esta imagen sonora alentaría –al menos por azar– la especulación sobre el convulso solfeo de *What Where*, si no fuera por el hecho de que las cuatro campanas al parecer se desentienden del sonido de V, la quinta e híbrida figura de la obra, que al mismo tiempo se encuentra entre las cuatro figuras y es una figura aislada, la única. Si uno insiste en esta aparente excepción habrá de examinar más detenidamente las campanadas, pues de lo contrario negaría el alcance de Big Ben, la tónica desafinada de la escala de Mi Mayor, de voz añeja y profunda, la campana más grande del mundo, a la que se refieren el resto de campanas de Westminster y también el ritmo armónico de la melodía. Al igual que V en *What Where*, Big Ben se presenta como el Mi en la clave de agudos de la melodía –como una de las campanas que marcan los cuartos de hora– y un registro más abajo de nuevo como Mi en la clave de graves, como la voz de catorce toneladas, la voz que manda, dueña de sí, que se escucha en toda la ciudad y en toda la nación cuando da la hora y completa la melodía de Westminster; a nivel internacional da la hora en el BBC World Report, aquí en Nueva York a las tres en punto.



(Figura 4)

De acuerdo con esto las figuras de la pieza de Beckett podrían considerarse vástagos de “Big Ben” con sus nombres mal escritos. Al retrotraer la obra a su origen, esto podría satisfacer una necesidad ontológica, pero no permitiría comprender la obra y a fin de cuentas llevaría a considerarla algo incomprensiblemente distinto

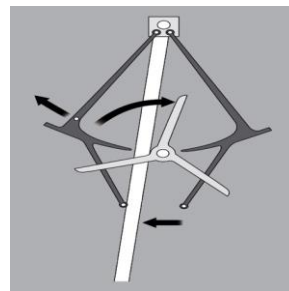
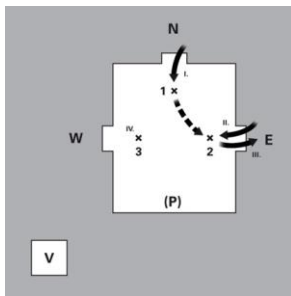
de lo que anuncia su origen. Porque, sea cual sea la afinidad entre los Cuartos de Westminster y *What Where*, admitirla lleva a poner en el centro el ritmo de la coreografía de la obra sólo cuando se comprende que la obra, en cierta medida, no es otra cosa que una reproducción de las grandes campanas, y no solo como una cuestión de escalas musicales. La acompasada magnanimidad del sonido de su determinante imagen del tiempo se ve desplazada por el horror de la voz inapelable de un megáfono que interrumpe una y otra vez el desarrollo de la acción y exige descabelladamente que se revise. Y a diferencia de las variaciones del reloj, que avanzan teleológicamente en segmentos de quince minutos, como si la incompletud de cada sección no fuera sino el anhelo de completar su cadencia al tocar la hora -a lo que tiende por naturaleza- (Harrison, 2000), el movimiento hacia adelante de *What Where* es implacable, una marcha forzada a la que cada personaje está sujeto desde fuera; en todo momento hay consentimiento, pero ninguna acción se realiza por voluntad propia, sino desde la obediencia y sin alternativa. Su movimiento hacia adelante no culmina en el reposo evidente de su propósito -en el repique de la hora-, sino en el “Que comprenda quien pueda”. Westminster se desarrolla; *What Where* se pliega. La naturaleza es aquí la ley natural según la cual la tensión no se resuelve, sino que se agota. Y mientras que las frases de las campanas, que proceden de un motivo común, se reconocen entre sí y dan lugar a un sonido conjunto que anuncia que “todo está bien”, los cognómina de *What Where*, **Bim, Bem, Bom** no tienen nombres unos para otros; no pueden llamarse entre sí, solo pueden dirigirse unos a otros en imperativo: “Ven”. La suya es una similitud sin semejanza, y por tanto sin reconocimiento. Cuando el gran reloj marca la hora, la obra escucha y toma al pie de la letra el argot del martilleo del reloj. En el ritmo de la obra, el tiempo marca las horas, minutos y segundos un golpe tras otro, después de los cuales ya no se podrá revivir a ninguna de sus figuras. Por tanto, lo que ocurre fuera de escena ofrece una imagen distinta del significado del margen de las calles, lejos del público ciudadano al que atraen las grandiosas campanadas. Pero por sombría que sea la literalidad de *What Where*: aunque la obra se cierre a toda teleología, no carece de dirección; ya en sus primeras palabras designa literalmente su impulso a escapar a su propio origen, al que los Cuartos de Westminster llaman su hogar.

3 ENSAYO Y MECANISMO DE ESCAPE GRAVITATORIO

El martilleo define el ritmo de la muda coreografía del ensayo mientras Bam mira. Representado a golpe de metrónomo, lo que recuerda a la coreografía pautada de una obra para televisión anterior, *Quad* (1981), el ensayo debería completarse en menos de dos minutos. Pero entre la necesidad de un *tempo* ágil y lo intrincado de la coreografía, cabezas *erguidas*, cabezas *gachas*, la pauta resulta demasiado compleja para que el ojo y la mente puedan seguirlo sin la ayuda de un guion y un lápiz en la mano; ese es uno de los principales obstáculos para una adecuada representación de la obra. En cambio, cuando se lee el paso de las estaciones en el ensayo, la trama de la obra se revela en su estructura como el restablecimiento del bien. Al comienzo de cada estación reaparece en escena una figura con la cabeza *gacha*; entonces aparece una figura con la cabeza *erguida* que se lleva a la figura con la cabeza *gacha* y luego reaparece de nuevo, esta vez con la cabeza *gacha*; esta reaparición se produce con el paso a una nueva estación, cuando esta figura será conducida fuera de escena por otra que aparecerá con la cabeza *erguida*. Y así sucesivamente. Si tomamos la coreografía desde el principio comienza la pantomima: Es primavera y he aquí que todo está bien, **Bam** está solo con la cabeza *erguida* en O, y **Bom** reaparece con la cabeza inclinada en N; **Bim** aparece con la cabeza *erguida* en E; **Bom** sigue a **Bim** fuera de escena por E (ver figura 6). Es verano y he aquí que **Bam** está solo, todo está bien y **Bim** reaparece con la cabeza *gacha* en E; **Bem** aparece con la cabeza *erguida* en N; **Bim** sigue a **Bem** fuera de escena por N. Es otoño y he aquí que **Bam** está solo, todo está bien y **Bem** reaparece con la cabeza *gacha* en O; **Bem** sigue a **Bam** fuera de escena por O. **Bam** reaparece, con la cabeza *gacha*, en O, y he aquí el sonido del megáfono: “V Bien. / Estoy solo. / En presente, como si aún fuera. / Es invierno. / Sin viaje. / El tiempo pasa. / Eso es todo. / Apago”. Y cuando **Bam** ha salido de escena, como todos los demás han salido también, el martilleo cesa.

En último término la secuencia de la coreografía no es más compleja que esto: cuando comienza una nueva estación se retiene a una figura y otra es liberada; se libera a una y otra es retenida, cabeza *gacha*, cabeza *erguida*, y así sucesivamente; está bien en todo momento, hasta que todos se han ido. Entre el momento en que V en primavera cuenta los cinco últimos –“en presente, como si aún fuéramos”– y el momento en que V en invierno ya se cuenta como uno solo –“en presente, como si aún fuera”–, la consecución del bien consiste en cuatro segundos de triunfo, que

se cuentan hasta que **Bam** los sigue, en lugar de *qué* o *dónde*, algo que nunca podría haber formado parte de la secuencia; en ausencia y falta de lo cual cada segundo borra el anterior (ver Figura 7). Con la precisión de los engranajes de trinquete de un mecanismo de escape de reloj, que retiene cada momento a la vez que libera el siguiente, y que solo libera el momento siguiente mientras retiene el que viene después, la coreografía de la obra no es sino el proceso del tiempo agotándose sin alternativa. En lo que concierne a los Cuartos de Westminster, el dispositivo que controla su ritmo es un “mecanismo de escape gravitatorio de seis patas”, que fue inventado en 1851 por el primer Barón Grimthorpe específicamente para la construcción del Big Ben y se consideró la conquista de un nuevo grado de exactitud a la hora de medir el tiempo en el reloj de una torre.



Una figura sale del área de representación
(Figura 6)

I. Bom entra por N, se para en 1 con la cabeza gacha.

II. Bim entra por E, se para en 2 con la cabeza erguida.

III. Bim sale por E seguido por Bom

IV. Bam in situ

Un segundo sale por el Mecanismo de Escape Gravitatorio de Grimthorpe
(Figura 7)

Dibujo simplificado del Mecanismo de escape gravitatorio de seis patas del Barón de Grimthorpe (con tres patas)

Toda explicación del logro de este mecanismo habrá de ser de carácter técnico, pero todo lo que un lego necesita saber del funcionamiento de un mecanismo de escape gravitatorio es que de ninguna manera ofrece un escape a la gravedad. Por el contrario, es el mejor aliado de la gravedad. Funciona como un mecanismo de contención para controlar los intervalos en los que la fuerza de gravedad que se ejerce sobre el mecanismo lleva las campanas a repicar (ver Figura 7). Al margen de

las implicaciones celestiales que pueda reivindicar su melodía, solo la gravedad hace cantar a estas campanas, y su funcionamiento puede describirse en términos de ley natural. Y la gravedad es también la fuerza determinante en *What Where*, que distribuye el mecanismo de escape de su coreografía; ésta marca el ritmo en que los actores entran y salen de escena, exigiendo su tributo en nombre de la gravedad al irles reduciendo de cinco a finalmente ninguno. Eso no quiere decir que la ley formal de la obra sea idéntica a la ley natural. En el lenguaje de una generación hoy remota, a la que apenas se puede citar sin intentar ocultar de algún modo su vulnerabilidad, Reinhold Niebuhr –sin pensar en la estética– se refirió en una ocasión a la distinción que está en juego aquí. Se preguntó “si el espíritu sensible podría aprender a utilizar las fuerzas de la naturaleza para subyugar la naturaleza”, lo que respondería a la cuestión de “cómo usar la fuerza para establecer la justicia” (Niebuhr, 2015: 209). Pero, ¿qué violencia contra la violencia sería esa que implicaría nada menos que su derrota, y no una piedra arrojada contra la ventana, que sería más de lo mismo? *What Where*, si pudiera representarse de forma adecuada, quisiera responder a esta cuestión en un solo aliento. De ahí que, incluso cuando uno se limita a leer la obra, percibe en sus superficies una feroz sensación de indignación herida tal que parece que la pieza, en su propensión a la literalidad –una inflexible *chaîne opératoire* que podría medir, definir y limitar la capacidad pulmonar de cada actor–, apenas tolera seguir siendo una obra; como si el arte, por su clamor ante lo que sucede a plena luz del día, traicionara todo lo que una vez fue o significó por el mero hecho de que la acción continúe sobre el escenario. No es posible desenredar todo lo defectuoso de esta obra de la aporía de su impulso a ser vista y oída como nunca antes.

Las puestas en escena de *What Where* en clave política perciben correctamente este impulso, así como la tendencia de la realidad a irrumpir por las remotas restricciones de la obra. Pero estas puestas en escena, a veces de amateurs, explotan con indiferencia las debilidades de la pieza; toman sus insuficiencias como una incitación a sacar, en nombre de Beckett –por fin el “Beckett político” muestra el verdadero rostro del verdadero mundo⁴–, la pesada maquinaria de detrás de los bastidores y poner “los trabajos” en escena. En estas representaciones, siguiendo

⁴ Desde su primera representación, *What Where* fue caracterizada como una obra que marcaba el comienzo de una “dramaturgia política”. El crítico de arte del *New York Times* fue uno de los primeros en reseñar la nueva obra, junto con *Ohio Impromptu* y *Catastrophe*, “De la primera a la última, Samuel Beckett celebra la vida mientras espera terriblemente la llegada de la muerte... Lo nuevo, en dos de las tres obras, es la abierta expresión de su conciencia política” (Gussov, 1983: 18).

las órdenes de **V**, **Bim**, **Bem** y **Bom** son arrojados al potro de tortura con sus gritos, sus súplicas, sus fluidos y sus retorcimientos, como si eso hiciera algún bien al mundo y lo acercara un poco a la verdad; como si por fin supiéramos lo que ocurre si pudiéramos ver a Edipo arrancarse ojos y a Yocasta colgarse en el centro de la escena. Si se pudiera capturar a **Bam** y derrocar a **V** los cognómina se emanciparían. Pero hay buenas razones para que el atuendo de **Bam**, **Bam an sich**, sea indiscernible de los otros, excepto por su posición fraccionaria en el movimiento del tiempo, en la que solo es el último porque es el primero. Al querer ubicar la fuerza de la naturaleza y aplicarla, la representación política de *What Where* se alía con la búsqueda del supuesto origen de la obra en lugar de centrarse en la cuestión de cómo percibir la realidad de lo que ocurre, que implica un sentido de naturaleza distinto del que postula la ley natural. Aunque *What Where* hable de forma impropia, su mudez no es en absoluto su menor verdad.

4 CHAÎNE OPÉRATOIRE

Bim, **Bam**, **Bem** y **Bom** no “vienen” ni “van”; se encienden y se apagan, aparecen y reaparecen, inevitablemente, “al final”. “Al final” significa lo que queda de “conclusión” o “final”, como “finalmente” en el sentido de una fatalidad presente en cada momento de la obra, desde la primera aparición. El lenguaje de la pieza es un vocabulario completo, e incluye hasta la última palabra que queda por decir, como si el resto del lenguaje, en cualquier traducción posible, se hubiera depurado a golpe de cincel. No hay más sonidos que pronunciar que estas pocas sílabas repetidas una y otra vez en el mismo orden; no podrían combinarse en ninguna otra frase o conversación. Ir y venir requiere un lugar al que uno viene y va. Desaparecer, no estar o recibir clemencia requerirían un grado de conciencia que no está disponible. Beckett no está proponiendo una metafísica del tiempo y el espacio; esta no es la obra de Zenón. Se trata de averiguar las palabras que pueden decirse y su posible coherencia. El cincelado es una *chaîne opératoire*: una técnica de reducción mediante la literalidad, como cuando se corta un trozo de sílex para producir una punta de flecha. A lo largo de la obra, la transformación que experimentan *eso*, *cualquier cosa*, *qué* y *dónde* afecta también a *lloró*, *gritó* y *clemencia*: “**Bam** ¿Lloró? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Gritó? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Pidió clemencia? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Y no dijo nada? / **Bom** No”. *What Where* podría llamarse *Scream Mercy* [*Grita clemencia*] si el desplazamiento de la función gramatical de las dos sílabas del título actual

podría percibirse inmediatamente en estas tres sílabas; el propósito constructivo de la obra es reducir estas tres sílabas a ese mismo tono: una reducción que se produce en el pasaje en el que la pronunciación de estas sílabas consiste en no haber dicho “nada” en absoluto, no más que con la palabra “lloró”. El cincelado reduce el lenguaje a un extremo de fragilidad tal que se quebraría bajo el calor del más mínimo aliento. Lo que va cobrando forma es también una negativa. Si hay pocas palabras que decir, el moldeado de la pieza niega el acceso a lo intolerable. Aquello de lo que la pieza trata no puede decirse, y en este sentido es indecible. El estruendo del megáfono, que levanta un espejo unidireccional separando al público de la representación, excluye a su vez a la obra de todo lo que está más allá de sus límites. A través de su extrema lejanía, esa negativa produce una especie de rodeo, lo que Francis Bacon llamó en una ocasión el Sáhara de las Apariencias: el retorno de lo más íntimamente familiar en forma de su total opuesto (Sylvester, 1987: 73). Así va cobrando forma un terreno de disimilitudes, de las figuras, por ejemplo, cuyos atuendos y nombres nunca se han visto u oído, pero resultan tan inescrutablemente familiares como un *déjà vu*; se convierte en la contraimagen de lo que se ha purgado, al permitir que lo purgado pueda al fin reconocerse y sentirse como lo que es. El lenguaje que resta ha quedado totalmente transformado por esta distancia; sus palabras significan algo distinto de lo que significaron un día. Pues cuando el lenguaje se vuelve concreto, fácticamente literal, se vuelve ilimitadamente ambiguo. Y cuando V dice al final de la obra: “El tiempo pasa. / Eso es todo”, responde una vez más –en este caso de forma definitiva– a la pregunta que **Bom, Bim, Bem** le dirigen a lo largo de la obra para averiguar lo que deben inquirir en el interrogatorio: “¿Eso es todo? / **Bam** Sí.” Ahora la respuesta significa que “todo” lo que ocurre en los interrogatorios es que “el tiempo pasa”, como la búsqueda de *eso*, de *algo*, un *qué* o un *dónde* que no pueden encontrarse, y en la que todos perecen. Lo que *tiene lugar* en la obra mientras el “tiempo pasa” es distinto de lo que *sucede* en ella, pese a que lo que sucede solo sucede en virtud de lo que tiene lugar. La pieza alcanza una literalidad en la que cada palabra tiene cada vez menos que decir, al tiempo que desarrolla una capacidad para decir lo que nunca antes había podido decirse, y por eso analizar la pieza requiere citar continuamente palabras y expresiones, repetidas y citadas una y otra vez. En el moldeado de la pieza, lo que se vuelve literal no se vuelve a su vez fáctico, sino prismático.

5 THEMA PROBANDUM

El contenido más profundo de la obra de Beckett –lo que hay que entender en ella– puede reconocerse en el entusiasmo que produce negarse a percibir lo que tiene lugar. Esta prohibición, que viene a ser un tabú, puede observarse sobre todo en los aficionados a Beckett. La mentalidad literal, entusiasmada con el misterio que ella misma representa, fija su mirada en la cámara sin dejarse perturbar por la imaginación, hace caso omiso a lo que ocurre en la obra y, antorcha en mano, hace carrera de ello. En su extensa y autorizada biografía de Beckett, *Condenado a la fama*, James Knowlson cita las últimas líneas de *What Where*, “Es invierno. / Sin viaje”, y titula el capítulo sobre la obra “Viaje de invierno”. Como no hay viaje, hay viaje, y el autor prueba su existencia documentando el origen de la obra: “Beckett adoraba el ciclo de canciones de Franz Schubert *Winterreise*, o *Viaje de invierno...* Escuchaba embelesado la apabullante grabación de Dietrich Fischer-Diskau”. Dado que Franz Schubert escribió algunas partes del *Winterreise* en Graz, Austria, y que el festival de Graz solicitó a Beckett una obra que acabaría siendo *What Where*, se apela a la misma necesidad histórica, que puede servirse incluso en un pellizco, para llegar a la siguiente conclusión: “Qué podría ser más apropiado que vincular su propia contribución al festival de Graz con este ciclo de canciones”, pregunta Knowlson retóricamente.

El ciclo de las estaciones ofreció a Beckett la estructura formal de la obra, que va desde la primavera hasta el paso final “Es invierno. / Sin viaje”, que evoca la muerte, pero también alude explícitamente al título de Schubert, *Winterreise* (Knowlson, 1996: 602).

La frase es fácil de leer y de entender, pero no tiene sentido. El repentino cambio de enfoque sigue el movimiento abrupto de una piedra plana cuando salta sobre el oleaje, “evocando la muerte”, y se arroja hacia el otro lado de una alusión “explícita” –un oxímoron– donde confirma con garbo académico el *thema probandum*. La muerte se convierte en algo vago, mientras que el origen de *What Where* se establece como una certeza. El planteamiento de Knowlson surte efecto porque ignora su propio contenido, y en esa medida es “formal”. Con todo, sus afirmaciones tienen sus fuentes y su relevancia. Beckett era un erudito en materia musical; conocía esta música con sus propias manos sobre el piano, y bien podría haber pensado en Schubert y en Graz mientras escribía. La clavija redonda encaja en el agujero redondo. Pero el viaje del monodrama de Schubert, *Winterreise*, no sigue el

ciclo de las estaciones que requiere la homología de Knowlson, y su melancolía no puede equipararse al dolor de *What Where*. Pues el protagonista del monodrama oscila bajo una desigual carga de recuerdo y anhelo, mientras que en *What Where* no hay recuerdo porque no hay nada que recordar, y como no hay ningún objeto posible de anhelo más allá de un resto de sílabas, el anhelo se convierte en persecución. Si uno quiere reconocer las huellas del *Winterreise* en la pieza, sería como su contrario. *What Where* es específicamente lo que no es el *Winterreise*. El ciclo de las estaciones en *What Where* no tiene su origen en el *Winterreise*, y éste tampoco ofreció a Beckett “la estructura formal de su obra”, como afirma Knowlson. La obra no tiene estructura formal; su técnica es inmanente a sí misma. La “primavera” termina cuando **Bam** ordena a **Bim** que se lleve a **Bom** y se le trabaje. **Bom** ha de confesar que *lo* dijo y *qué* dijo. “**Bim** ¿Eso es todo? / **Bam** Sí. / **Bim** Bien. (A **Bom**) Ven”. He ahí la primavera. Un momento después se anuncia la llegada del verano, sin cambio de escena ni lapso alguno, pues no puede haber un escenario distinto ni otro ritmo de los acontecimientos: “**V** Bien. / Estoy solo. / Es verano. / El tiempo pasa”. El significado que tiene aquí “el tiempo pasa” es simple y literal y, en el lenguaje alterado de cada palabra de esta pieza, ambiguo. Significa que el tiempo siempre está pasando, algo heracliteamente dado. En esta obra dentro de la obra que no es sino la representación del tiempo pasando, “el tiempo pasa” suena como una especie de “Acción. / Se rueda” pronunciado por un director de escena que es también testigo de lo que ocurre, o como la obstinada orden de un oficial militar, o como cualquier cosa que quepa pensar en el eco constante del tiempo que pasa y va rellenando un claustro no muy distinto de un cráneo. Es el verano lo que está pasando. Y como en toda lengua las estaciones están entre las palabras más evocadoras, la idea de estar solo en verano mientras el tiempo pasa – la extensión del verano– es una idea que puede cautivar y lo hace, salvo cuando, como en esta pieza, la frase suena a través de un megáfono. Al final el “tiempo pasa” es el “bien” mismo, aunque no específicamente del verano, porque en esta pieza no hay nada que quepa recordar del verano, salvo que es una estación igual que la dura estación que la precedió y la que vino después. El paso del verano culmina con **Bam** solo en el escenario de nuevo, triunfante –cabeza *erguida*–; y, si bien las estaciones son profundas y notables, no hay nada que pueda compararse con el triunfo, que es el más extraordinario de todos los sentimientos humanos.

El modelado de la obra, el modo como se consume y se agota, como cada frase se interrumpe mientras la obra se va reduciendo a esquirlas de palabras al margen,

produce una ambigüedad conflictiva en la que bajo la lógica constructiva de los acontecimientos, lo que ocurre se vuelve elocuente⁵. Solo puede oírse y percibirse si se entiende. Por tanto, cuando llega el verano y **Bam** está solo en el escenario, **Bim** entra por E con la cabeza *gacha* y es interrogado. “**Bam** ¿Y bien? / **Bim** Nada / **Bam** ¿No lo dijo? / **Bim** No. / **Bam** ¿Te lo trabajaste? / **Bim** Sí”, gritó, lloró, pidió clemencia y así sucesivamente, y no pudo revivirle. Knowlson cita el interrogatorio para transmitir la “atmósfera de la obra”, y afirma que cada figura “se ve sometida una tras otra a esta desconcertante serie de preguntas persistentes y bruscas”. Las preguntas son “desconcertantes” y “bruscas”, e incluso más que eso –ya que se está infligiendo una injusticia perpetua–, pero, a diferencia de lo que Knowlson cree, el que está siendo maltratado en el diálogo no es exactamente el interrogado, aunque a él le toca a continuación. Pues el interrogatorio es ante todo el informe de lo que acaba de hacerse a la figura anterior. Al igual que su *thema probandum* elude la muerte, la pretensión de Knowlson sobre el formalismo de las estaciones reprime como “brusco” lo que está ocurriendo –que es en sí mismo la crítica de una estructura formal–. El momento en que **Bam** triunfa y dice que “el tiempo pasa”, con todo el escenario para él solo, es el momento del bien en el que se está aniquilando a la figura precedente. Si el momento en el que **Bam** pronuncia estas palabras no parece durar suficiente como para interrogar a alguien y matarle a golpes –aunque sea una figura con un nombre tan leve como **Bim**–, no obstante es todo el tiempo del mundo, tal y como se calibra el tiempo en *What Where*, donde el tiempo es dolor, entendido como lo que tiene lugar a cada instante. Así es como pueden condensarse doce meses en doce minutos, o en un segundo. Lo que cruje en el momento suspendido del pasaje “Bien. / Estoy solo. / Es verano. / El tiempo pasa”, lo que amenaza con irrumpir, es una aterradora acusación a la dinámica de la historia y a su justificación mientras ésta prosigue su curso inadvertida, y también el terror de que nunca se la reconocerá como lo que es. No es nada más que lo que ocurre en la misma cantidad de tiempo, en el mismo número de sílabas, cuando al final del verano **Bam** ordena a **Bem** que se lleve a **Bim**: “**Bam** ¿Estás libre?”, **Bem** responde afirmativamente para la satisfacción de **Bam**, “Llévatele y trabájatele... /... / **Bem** ¿Eso es todo? / ... **Bam** Sí. /

⁵ “La forma es la organización objetiva de lo que aparece dentro de cada obra de arte como algo elocuente de forma vinculante. Es la síntesis no coactiva de lo múltiple ..., y por eso la forma es un desarrollo de la verdad. Como unidad postulada, se suspende constantemente a sí misma como tal; lo esencial en ella es que se interrumpe a sí misma como tal mediante su otro, al igual que la esencia de su coherencia es que no forma una unidad” (Adorno, 1998: 143).

Bem Bien". **Bem** es ahora el portador del bien, y diligentemente dice a **Bom** "Ven". Estar "libre" quiere decir aquí estar disponible para la servidumbre en una vida que se consume siguiendo órdenes, algo que abarca un periodo de la historia humana considerablemente más largo que los doce meses que se recogen en los doce minutos de la obra. La forma como expresión no es un formalismo⁶. Cada momento de esta obra, que insiste en que solo las palabras deben ser reales, expresa un mutismo en el que lo que ocurre más allá de las palabras también habla a través de la violencia que lo oprime; no tiene comprensión de sí mismo, pero desea ser comprendido⁷. Pero este gesto de la obra, su fuerza constructiva, que borra una y otra vez lo que está sucediendo mientras que lo que está sucediendo a su vez desplaza está fuerza constructiva, es a fin de cuentas el contenido de la obra de Beckett, en el que tiene su origen siempre móvil el entusiasmo que produce negarse a percibir lo que está ocurriendo; un origen del que la humanidad tiene que descubrir aún cómo escapar.

6 "EN PRESENTE, COMO SI AÚN FUERA"

La mayor parte de la obra de Safo no se ha conservado y se perdió porque el papiro se disolvió bajo sus palabras, llevándose las con él. Pero si hubiera escrito "en presente, como si aún fuera", y si la frase hubiera llegado de algún modo a nosotros en un fragmento desde la Antigüedad, estaría entre las expresiones más delicadas de la sutilidad de la memoria, y también se la conocería como un anhelo inconsolable de aquello que la memoria no pudo conservar y le fue arrancado. Las páginas de las obras teatrales de Beckett se imprimen en decenas de miles de copias, pero son ralas como cualquier traducción de Safo, como si una mano hubiera pasado por ellas llevándose las palabras y dejando atrás las páginas semivacías (cfr. Carson, 2003). El paso de esta mano puede apreciarse en cualquier lectura de Beckett, en *What Where* como el modelado de la propia obra, y se percibe como una sombra que se hubiera arrojado sobre cada página y que solo permite que la frase "en presente, como si aún fuera" subsista a condición de que las palabras se

⁶ "El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es la siguiente: convertir el contenido histórico, que como tal ofrece la base de toda obra de arte importante, en una verdad filosófica" (Benjamin, 1977).

⁷ "Puede que no concuerde con la autoridad de la naturaleza; pero la voluptuosidad con la que el significado manda, como un sultán en el harén de los objetos, no tiene paragón a la hora de dar expresión a la naturaleza" (Benjamin, 1977: 184). Este es el *locus classicus* de la dialéctica de Adorno entre construcción y expresión.

pronuncien literalmente y no digan nada más que que existen en la medida en que se extinguen. La cruda belleza de las palabras de Beckett no se expresa como tristeza –pues no hay nada que llorar–, sino como el dolor de unas palabras que han ocupado el lugar de la memoria.

Traducción del inglés: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ACKERLEY, C. J. y GONTARSKI, S. E. (2004): *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Nueva York, Groove Press.
- ADORNO, Theodor W. (1998): *Aesthetic Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- BECKETT, Samuel (1984): *Collected Shorter Plays*, Nueva York, Faber & Faber.
- BECKETT, Samuel (2016): *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 4 1966-1989*, edición de G. Craig, M. D. Fehsenfeld, D. Gunn y L. M. Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter (1977): *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, New Left Books.
- CARSON, Anne (2005): *If Not, Winter. Fragments of Sapho*, Nueva York, Random House.
- COHN, Ruby (2005): *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GUSSOV, Mel (1983): "Theater: Three Short Plays By Samuel Beckett", *New York Times*, June 16 1983, p. 18.
- HARRISON, Daniel (2000): "Tolling Time", MTO, volumen 6, No. 4, October 2000.
- HEIGHES, Simon (1986): notas al *Mesías* de Georg Friedrich Haendel, dirigido por Harry Christopher, Hyperion Records, [CD] CDA66251/2, 1986.
- KNOWLSON, James (1996): *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Nueva York, Simon & Schuster.
- MILLER, Arthur (1974): *Death of a Salesman*, Nueva York, Viking Press.
- NIEBUHR, Reinhold (2015): *Moral Man and Immoral Society*, Nueva York, Westminster John Knox Press.
- SALLE, David (2018): *How To See*, Nueva York, Norton.
- STEVENS, Wallace (1997): *Collected Poetry and Prose*, Nueva York, Library of America.
- SYLVESTER, David (1987): *The Brutality of Fact. Interviews With Francis Bacon*, Londres, Thames and Hudson.
- VAN GOGH, Vincent (1969): *Dear Theo*, edición de Irving Stone, Nueva York.