

«LOCUS DEL SER», NUMERACIÓN Y PRECISIÓN FORMAL EN LAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT¹

Robert SCANLAN

(Universidad de Harvard)

Traducción de Diego Santos Sánchez

(Universidades de Alcalá y Harvard).

Resumen

En el presente trabajo se presenta el modelo de análisis del «locus del ser»; ejemplificado a través del comentario de *Rough for Theatre II*, dicho modelo establece una clara distinción entre lo que es un personaje y lo que es un locus del ser, instancia que distingue las obras de teatro de las literarias. Se propone una lectura atenta al texto que recupere todas estas conciencias desplazadas, sin las cuales la puesta en escena no alcanza la plenitud prevista por el autor.

Abstract

This paper presents the «locus of being» model for dramaturgical analysis, a method that establishes a distinction between character and «locus of being». The presence of the latter in performance works is proposed as a discriminator between the theatrical and literary genres. A close reading of *Rough for Theater II* reveals that a fulfillment of the performance in accordance with the author's vision requires giving presence to these *displaced consciousnesses* on stage.

Palabras Clave: Après-post. Personaje. *Locus* del ser. Conciencia.

Key Words: Après-post. Character. *Locus* of being. Consciousness.

How many are the forms in which the unchanging seeks relief from its formlessness...

Malone Dies

How many unfortunates would be so still today if they had known in time to what extent
they were so?

Comentario de *Rough for Theatre II*

Beckett estuvo siempre claramente centrado en su creación individual y empleó por tanto poco tiempo (y tuvo poca paciencia) en las generalizaciones teóricas sobre su trabajo. Términos académicos como *Modernismo*, *Surrealismo*, *Existencialismo*, *Teatro del Absur-*

do, Estructuralismo, Post-estructuralismo, Post-modernismo y Deconstrucción le eran irrelevantes, aunque todos ellos surgieron en algún momento de su vida. Las etiquetas académicas y los debates metodológicos le dejaron indiferente o, aún peor, le volvieron sardónico, impaciente y desdénso. «Nunca me he preocupado por todo esto», me dijo una vez en una conversación. El discurso de Lucky en *Esperando a Godot* es todo lo que realmente necesitaba decir sobre el mundo académico. Pero sin embargo no dudó en discutir, con meticulosidad y detalle, cualquiera de sus obras que se encontrara en escena o a punto de ser estrenada. En este contexto tuvimos conversaciones sobre sus obras que yo estrené durante los ocho breves años en que lo conocí (sus últimos ocho años) y discutimos las puestas en escena que le preocupaban; con algunas de ellas yo estaba vinculado, otras las vi a petición suya. Nuestras charlas versaban también sobre trabajos de su prosa y muchas de sus obras teatrales para televisión. Ahora que parece que ya hemos alcanzado lo que bien puede llamarse la calma del *après-post* en el debate crítico y metodológico sobre el teatro, puede resultar útil el discutir cuestiones específicas de intención y ejecución, ya que éstas salen inevitablemente a la luz durante la producción de las obras. Lo que me propongo hacer aquí es compartir con el lector algunas de las preocupaciones que Beckett me expresó y lo que yo he hecho en la práctica a partir de sus indicaciones. Son muchos los rasgos que existen en la dramaturgia de Samuel Beckett, siendo la estricta precisión formal uno de ellos.

La opción de representar a Beckett «desde el libro» aún sigue vigente, y se basa en la idea de que existe algo que es comprender el texto o, por otro lado, perder el tren de la obra por quedarse más de la cuenta anclado en los detalles. Estos parámetros (*grosso modo* «correcto» e «incorrecto» o «captarlo» y «no captarlo») también son aplicables a las producciones de sus obras para televisión y radio. En torno a la cuestión del manejo adecuado o inadecuado de su material dramático ronda el hecho de que el gran volumen de obras teatrales de Beckett (19 obras, 5 guiones para televisión y 7 para radio) es radicalmente diferente a la naturaleza de sus obras en prosa, tanto cortas como largas, que las acompañan. Si datamos la irrupción a la fama de Beckett en el estreno de *Esperando a Godot*, en 1953, su vida creativa abarca prácticamente cuarenta años de densa producción en diversos medios. Esta impresionante prominencia creativa de cuarenta años ha llevado a muchos de sus admiradores y críticos a agrupar sus variadas producciones bajo la amplia etiqueta de *oeuvre* literaria. El mismo Beckett, sin embargo, insistió en que debía hacerse una clara distinción entre cada uno de sus muchos trabajos y de manera evidente estableció una diferenciación entre «géneros» o medios artísticos (los críticos de Beckett han tendido a seguir empleando su uso de «género» donde los puristas habrían preferido emplear la palabra «medio»). La etiqueta genérica puede ser confusa entre los investigadores de la literatura que se dedican a la poesía, pero Beckett pretendía establecer unos parámetros claramente diferenciables: una obra es concebida para ser llevada a escena; la prosa de ficción (breve o no) está destinada para vivir en la página impresa; una obra teatral para radio nace para ser escuchada; y los guiones para televisión deben ser realizados en una pantalla fluorescente escaneada con rayos catódicos. A lo largo de su actividad creadora en todos estos medios (y a pesar de sus repetidos y lamentados lapsos, en los que permitió excepciones), Beckett contuvo con empeño todos sus impulsos bienintencionados de poner en escena o concebir versiones dramáticas de su prosa y de tomarse licencias de «autor-director» con sus obras estrenadas. Ha sido criticado con severidad por su inflexibilidad en varias ocasiones, en que se opuso a retocar las obras, y por haber malinterpretado

producciones de las mismas; pero sus testamentarios literarios han heredado la difícil y no siempre gratificante tarea de hacer cumplir los deseos de Beckett tras su muerte. Sus mandatos estrictos aún siguen vigentes. A veces se pasa por alto el hecho de que el conflicto, cuando emerge, versa sobre derechos básicos del autor, ampliamente reconocidos por la ley. Discutir si es legítimo velar por y proteger la integridad del arte de Beckett (o de cualquier otro autor) no es mi objetivo aquí, pero para los que quieran ser fieles a su trabajo (o que al menos quieran explorar lo que esa fidelidad significa) hay métodos y estándares con los que juzgar lo que puede ser aceptable y lo que no. En otro lugar he escrito sobre lo que pienso que es «captar» a Beckett¹. Pero ahora me conformo con discutir métodos de análisis y producción con los que poder seguir el camino correcto.

Primero estableceré unos parámetros generales para evitar la confusión entre los dos medios principales en que Beckett escribe (generalmente tratados como «géneros» en la bibliografía): prosa de ficción y teatro. Las obras puramente *literarias*, generalmente descritas como «trabajos en prosa», se generan por los problemas ontológicos de la voz escuchada. El dilema en la prosa es: ¿de dónde viene la voz?; ¿y de quién es la voz? Incluso, una vez generada la voz, ¿a quién se dirige? ¿quién se supone que la está escuchando? ¿quién la *está* escuchando? ¿quién hace estas preguntas?, etc. Estos problemas no se plantean a la hora de la puesta en escena y Beckett nunca dudó en señalarlo. En 1986 me escribió tres claras frases seguidas a propósito del cambio de género: *Je suis contre. Je me suis laissé faire. Je n'aurai pas dû.* (Me opongo. Me he dejado llevar. No lo debería haber hecho).

En sus trabajos teatrales, los insolubles problemas literarios de su prosa (origen de la voz y naturaleza y posición de los oyentes) se resuelven: vemos a los actores en el teatro (el «lugar donde ver»), vemos si hablan o escuchan, tenemos una respuesta a la pregunta «¿de dónde viene y/o hacia dónde va la voz?». Nosotros, el público, también nos encontramos presentes. El nuevo problema, en las obras teatrales, es el de Estar Ahí, opuesto al dilema de la ausencia que atormenta (y define) su prosa. Este nuevo problema de Estar Ahí (*Dasein*) se expresa idealmente en la pregunta «¿y ahora qué?» (es decir, la línea temporal, la trama de la acción). El tiempo es un elemento operativo en las obras teatrales (es el medio de toda acción) en un modo en que *no* lo es en la prosa (a menos que, por supuesto, un texto se lea en voz alta, en cuyo caso se convierte en una *performance*, es decir, cambia de medio, «salta de género», por emplear el término de los estudiosos de Beckett). Leer en voz alta a Beckett puede ser engañoso. Él mismo, en sus últimos trabajos, comenzó deliberadamente a poner en escena las complejas circunstancias ontológicas de leer en voz alta, tema tratado con maestría en su obra *Ohio Impromptu*.

¹ «A Voice Comes To One In The Dark: Staging Beckett's Non-dramatic Texts» en *Romance Studies*, No.11 (Winter 1987); traducción al italiano en *Sipario*, No. 480/481, Ottobre 1988; traducción al polaco en *Dialog*, 1989.

«Performing Voices: Recent Stagings of Beckett's Work» en *Directing Beckett*, Lois Oppenheim, Ed. (U. of Michigan Press, 1994).

«The Proper Handling of Beckett's Plays»

Conferencia en la International Beckett Conference, «Beckett in the Nineties» Den Haag, Holanda, 9 de Abril, 1992. Publicado en polaco como *Jak Grac Beckett?*, Antoni Libera, traductor, en *Dialog*, Vol. XXXVII (Diciembre 1992).

«The Crowd it Takes to Make Solitude: Beckett, Heidegger and Television» Conferencia en A.L.S.C Conference, Boston, Agosto 1996.

Estas consideraciones básicas nos llevan al análisis del «*locus del ser*», un método que se aplica a las puestas en escena y las diferencia claramente de las obras literarias. El método es sencillo, fácilmente aplicable con un poco de práctica y ofrece resultados pragmáticos y tangibles que pueden orientar a los actores y directores de manera efectiva en la sala de ensayo. Como técnica, el análisis del *locus del ser* formula referencias conceptuales que resuelven (en términos prácticos) las obras de Beckett. Estas soluciones son análogas a las que ofrecen los problemas geométricos o matemáticos. Las obras son juegos dinámicos tejidos entre los lugares activos de la acción, y este tejido está a su vez determinado por el número de dichos lugares. El análisis del *locus del ser* nos ayuda a orientarnos (como el propio Beckett hacía cuando componía sus obras); se trata de una preparación esencial para la dirección de las obras. Dicho de otro modo, llevar la cuenta de los *loci* es esencial para comprender la *figuración* de cada obra y entender el mecanismo que determina la secuencia en cada una de las producciones de Beckett. Así es como esta técnica funciona.

En la mayoría de las obras, el elenco de personajes (una lista finita) establece todas las variaciones formales de la obra. Este hecho se hace patente en cada decisión que se toma durante la producción de la obra, desde el *casting* (y su financiación: tantos actores, tantos sueldos) hasta los ensayos y el desarrollo de cada escena. Los franceses, durante siglos, han venido acabando con la articulación de la trama agrupando a los personajes en escenas sucesivas, que tradicionalmente numeran tomando unidades discretas de tiempo escénico. Llamamos a estas unidades «escenas francesas»; indican, en el análisis, cada vez que un actor entra o sale del escenario. Las prácticas inglesa y americana no son tan rigurosas: se les permite a los actores entrar y salir, volver a entrar y volver a salir, sin tener que cambiar necesariamente de escena. Esto es así porque en *nuestra* convención lo que se tiene en cuenta es el progreso de la acción. En la convención inglesa las escenas empiezan y terminan cuando la acción empieza y termina. Sin embargo, el sistema francés es técnicamente más riguroso y más cercano a lo que se lleva a cabo en los ensayos de una obra.

En el análisis del *locus del ser* seguimos la idea francesa, pero con una modificación: contamos los personajes, pero también contamos una entidad adicional: cualquier *locus del ser* que se manifieste en la obra, es decir, que esté en la obra. Esto incluye a los personajes, pero no sólo está confinado a los cuerpos presentes en el escenario. Típicamente, en una obra de Beckett hay más *loci del ser* que personajes en el sentido convencional. En cualquier caso el número es, en cada obra, discreto y finito; exacto y preciso. Y este número exacto determina su desarrollo. Un *locus del ser* existe en cualquier lugar en que una conciencia pueda incardinarse. La elegante solución formal que Beckett da a cada obra no puede presentarse de manera clara si los *loci del ser* son alterados o reconfigurados en la puesta en escena. Y para cada obra, para cada artefacto, la configuración es única. Una vez Beckett resumió todo esto en una conversación instándome a «hacer números».

Pongamos un ejemplo. Se requieren dos actores para montar *Not I* de Beckett; la mujer que hace de Boca y la persona (generalmente un hombre) que representa el Oyente. Pero la obra se estructura en torno a cuatro *loci del ser*. El reparto comienza con los dos ya mencionados: (1) la Boca y (2) el Oyente, pero continúa con (3) «Ella», a quien la Boca habla, y (4) el Interruptor, quien claramente (aunque sin que «nosotros» lo oigamos) interrumpe a la Boca a lo largo de la obra y la insta a decir varias cosas, entre ellas el «yo» («I») del título (que la Boca se niega a pronunciar). Sabemos que el Interruptor existe porque la Boca se para con frecuencia en medio de una frase y, tras escuchar, o acepta una orden o explí-

citamente la rechaza y no dice «yo». Esto significa que *Not I* es formalmente un cuarteto. La actriz que encarna a la Boca, sin embargo, tiene que desempeñar dos partes activas (Boca e Interruptor) y recordar las descripciones exactas (texto) que traen a la tercera («Ella») a la obra. Ser el único actor para tres *loci* del ser consecutivos y que interactúan es una responsabilidad enorme, pero la tarea se hace más asequible una vez alcanzada la claridad conceptual que muestra estas tres partes como diferentes. El papel del Oyente es con diferencia el de menor dificultad, pero entraña un cierto rigor, ya que debe permanecer pacientemente y responder con gestos al juego de los otros tres *loci*, lo que requiere escuchar y discernir las acciones de los tres, que aparecen tan enredadas. Por supuesto que este papel podría desempeñarse (y de hecho así se hace generalmente) respondiendo a las réplicas, pero en este caso estaríamos ante una mala actuación, como lo son todas las actuaciones basadas en la réplica memorizada. Del mismo modo, una actuación en que el *texto* de la Boca es memorizado y regurgitado (es decir, una actuación que no consigue una experiencia ni representa los tres *loci* del ser) es también una mala actuación de la obra. Y esto es así porque se trata de un facsimil de la superficie textual de la obra y no de una actualización completa de su acción. En el caso de Beckett todo es más complicado de lo que puede parecer a primera vista. Pero no es infinitamente complejo.

La versión televisiva de *Not I* (de la que se ha comentado que era la preferida de Beckett, aunque yo nunca le oí afirmarlo) no cuenta con el personaje del Oyente, así que a primera vista parece que funciona con un *locus* del ser menos. Pero la cámara (sea de televisión o de cine) fue siempre para Beckett un *locus* del ser más. La mirada fija que ésta mantiene cumple la misma función estructural que el Oyente en la versión escénica, y la cámara, como Beckett creía con firmeza, lleva perfectamente a cabo la función de testimonio y mirada fija. Así, la versión televisiva de *Not I* sigue siendo el cuarteto que Beckett concibió para la escena.

Pongamos otro ejemplo. *Rough for Theatre II* necesita tres actores: los dos inquisidores, que son como abogados (A y B), y el saltador silencioso (C), que está al lado de la ventana. Aparte del elenco, la obra se desarrolla alrededor de un grueso *dossier* que, como todos los *dossiers*, hace referencia a un *sujeto* (llamémosle «Él»), que es el *locus* del ser número 4. La mayor parte de la obra constituye una evaluación del *dossier*, así que el lugar del ser número 4 es central (es el equivalente a «Ella», que es el sujeto del texto de la Boca en *Not I*), por lo que en este caso contamos con un nuevo cuarteto. Pero el cuarteto básico de *Rough for Theatre II* aparece adornado con otros «extras». Si prestamos atención detallada a la obra, podemos localizar otros *loci* del ser adicionales. Por ejemplo, la obra «tiene lugar» en un apartamento vacío cuyo habitante se encuentra (explícitamente) ausente. Este inquilino (*locus* del ser número 5) es, como Godot en *Esperando a Godot*, un lugar determinante que nunca se materializa en la obra. A medida que la obra progresa en la evidente ausencia del inquilino, un agente misterioso enciende y apaga la lámpara; se trata de un *locus* exasperantemente elusivo, el número 6, que causa la interrupción cómica de la obra. El personaje A, al final de la secuencia, hace alusión al *locus* 6 con un comentario irónico: «Misterioso asunto, la electricidad». El efecto de este sexto *locus* debe ser llevado a escena por una persona real: generalmente por un electricista. Este apoyo escénico debe mostrarse, adquiriendo el estatus de un *locus* del ser. Aparte del electricista, un gato y dos pájaros (uno de ellos muerto) requieren atención en escena. En seguida hemos llegado a un total de nueve *loci* de la acción activos en la obra.

Encontrar todos los *loci* del ser operativos en la obra requiere un cuidadoso escrutinio algo inusual. El inquilino ausente en cuyo apartamento tiene lugar la acción (presumiblemente el dueño de las mascotas desatendidas) supone un claro ejemplo. Pero Beckett se esfuerza en hacer explícita la disociación entre el espacio de la obra y el protagonista de la misma: «... this is not my home. He's only here to take care of the cat.» («... ésta no es mi casa. Está aquí sólo para hacerse cargo del gato»). A «Él» le encontramos a lo largo de la obra en dos lugares: en el alféizar de la ventana (presumiblemente listo para saltar) y *desplazado*, disperso como el sujeto principal («Él») del *dossier*. El personaje al que Beckett llama sólo «B» (pero cuyo nombre es Morvan) afirma enfáticamente mientras le da un golpe al *dossier*, «Here, as far as I'm concerned the client is here and nowhere else» («Aquí, en lo que a mí se refiere, el cliente está aquí y en ningún otro sitio»). Este arrebato es especialmente significativo porque la acción de la obra se centra en el escrutinio del *dossier* para llegar a comprender a «Él», evaluando y valorando su vida. El proceso decidirá presumiblemente si «Él», que no está en escena, debe saltar. Se trata de uno de los trabajos más explícitos sobre el suicidio en la obra de Beckett. Esta profundidad, o agonía, de la obra descansa en los horribles *desplazamientos* del ser, desde el hombre vivo (el personaje C, que está en pie), convertido en objeto de la desesperanza, hasta el raído *dossier* que simboliza su vida, o la imagen de la destrucción del ser, estrellado en el cemento de la calle. La obra, en cualquier caso, se desarrolla en el contexto de los nueve siguientes *loci* del ser, que se enumeran según orden de aparición:

El cuarteto básico:

1. El saltador: C
2. Bertrand: A
3. Morvan: B
4. El *Dossier*

Más:

5. El propietario (ausente) del apartamento
6. El misterioso agente de la lámpara que se apaga
7. El gato
8. El pájaro vivo (el gallo)
9. El pájaro muerto (la gallina)

¿Pero está completo el recuento? ¿Hay otros *loci* donde albergar otro ser?

La luna y el firmamento se ponen de relieve en esta obra junto con una estrella brillante que llama la atención; ¿se trata del planeta Júpiter? ¿O puede que sea Sirius? Ambos nombres se barajan como posibilidades ya que ambos son sugerentes desde un punto de vista *literario*. Los dos despiertan en la conciencia y cultura humanas importantes *loci*: el planeta más brillante, bautizado así por Júpiter, y la estrella más ardiente, conocida también como la Estrella Perro (the Dog Star). Con frecuencia Dios es aludido en la obra de Beckett, quizá porque Dios sea el *locus* del ser *par excellence*. El hecho de que esté invariablemente *ausente* de su lugar tradicional no altera la inevitabilidad formal del lugar maestro de Dios como

locus del ser. La conjetura de que la estrella más brillante (que se ve desde la ventana donde se encuentra el Saltador) pueda ser Júpiter es una pura ironía en Beckett, un modo astuto e informal de aludir a Dios (traído a colación también de manera efectiva como la lectura inversa de Dios, Perro²). Pero el pasaje constituye también la afirmación de que ahí fuera hay una estrella brillante, sea el que sea su nombre correcto. La obra establece con firmeza una esfera austera y divina en el campo de visión del Saltador; mientras sus ojos se mantengan abiertos, la estrella le estará influyendo. Sea Júpiter o Sirius lo que ve, su influencia se hace operativa en la obra, incluso se siente. Como la visión al exterior del Saltador es imaginada, todas las estrellas de esta noche clara están «presentes», y se nos invita a contemplar el firmamento, que tiene una larga historia de interacción con el destino humano. Esta larga historia ha dejado su huella en el amplio catálogo de nombres asignados por el hombre a los objetos celestes.

La luna, por supuesto, ha sido siempre un lugar fundamental de la atención humana, y de manera recurrente se la personaliza, se la convierte en un *locus* del ser explícito, como en *El Hombre en la Luna* o la *Casta Diana*, la *Cazadora*. La luna preside esta obra, y es probable que el director de la misma necesite darle «presencia» en la producción. Cuanto más reflexiono sobre la obra, más busco contrastar el sobrecogimiento y la serenidad de la luna llena con las dos lámparas del escritorio y después con las cerillas. ¿Cuentan también las luces, de dentro y de fuera, como *loci* del ser activos en la obra? Las luces son siempre importantes en las composiciones de Beckett, quien requería informes detallados sobre las mismas y sobre su empleo exacto en cualquier producción de sus obras. El foco interrogatorio de *Play*, por ejemplo, es un caso inequívoco de *locus* del ser que «cuenta», porque se encuentra en la puesta en escena.

Finalmente encontré la luna llena tan sugerente en *Rough for Theatre II* que la conté como *locus* del ser número 10; pero es una presencia estática y muda y, por consiguiente, mucho menos importante que la del cuarteto central de C, A, B y lo que (actores y dirección) vinimos en llamar D, el *Dossier*. La decisión de contar la luna supuso realmente una reflexión sobre cómo su presencia podría ser incorporada en mi producción: ¿debíamos presentar el disco de la luna (como en *Esperando a Godot*)? ¿O sería mejor resaltar la silueta de C «a la luz de la luna» en la ventana? Beckett explicita «luna visible» en su texto. Y, de hecho, la luna no está activa en la obra de otra manera que como un reflejo de luz pálida; pero no podía imaginarme a C (de espaldas a la audiencia) de otro modo que mirando a la luna llena, convirtiéndola en un personaje también. Beckett nunca negó esta posibilidad. El procedimiento analítico, como él mismo insta, consiste en hacer un cálculo. Finalmente decidí, por mí mismo, incluir la luna, pero dejar Júpiter a un lado (por la sola razón de que el efecto de una estrella es difícil de conseguir en el teatro). Beckett no se pronuncia en lo referente a la luna y la estrella. Si en aquel tiempo yo hubiera contado con mejores condiciones de producción, habría añadido una estrella brillante junto al disco de la luna llena, quedando ambos enmarcados en el cerco de la ventana. Pero hoy en día pienso de otro modo, como aparentemente lo hacía Beckett. Puede que el hombre, desesperado, se suicide o no, pero haga lo que haga lo hará basado en lo que ve, siente y piensa. Hace veinte años pensé que si la luna llena y la estrella que la acompañaba podían salvar a C, éste debería verlas. Ahora

² N. T.: nótese que en la versión inglesa, «God» es la lectura inversa de «Dog».

pienso que C se encuentra por encima de esto, y que siempre lo estuvo. Mi impulso probablemente le pareció curioso y sentimental a Beckett, que no obstante se mostró comprensivo conmigo. Él era, después de todo, el inventor de esta imagen poética y estática que tanto me sugería. Él fue quien situó al Saltador entre el alféizar de la ventana y el firmamento. Aunque Beckett era claro y contundente con respecto a las violaciones de la precisión formal con que había dotado a sus artefactos, nunca discutiría por sutilezas como ésta. Supongo que cedía en detalles cuando los encontraba correctos (o lo suficientemente correctos) y cuando entendía que la obra había sido comprendida y su ejecución formal respetada.

En *Rough for Theatre II* el personaje principal está dentro, entre los cuatro *loci* del ser principales, iluminado por las dos lámparas mugrientas. Es el Resumen de una vida. El resto es detalle y debe aparecer subordinado en la puesta en escena. Beckett y yo tuvimos muchas discusiones sobre la ejecución minuciosa de muchos detalles, tanto en esta obra como en otras, y él siempre demostró una gran tolerancia una vez que habíamos llegado a una zona de común entendimiento respecto al *mecanismo* de cada una de las obras que tratamos. Se mostraba visiblemente enfadado, sin embargo, cuando había patinazos y salidas de tono (afortunadamente no por mi parte) que mostraban incomprensión o ineptitud por parte de un director caprichoso. Beckett prestaba mucha atención en si la *naturalidad* (o *mecanismo*) de cada obra había sido entendida y respetada. Se angustiaba mucho por las deliberadas y flagrantes alteraciones de la estructuración formal establecida para cada obra. Nunca sabré si esperaba pacientemente que se me ocurriera que los «números» de *Rough for Theatre II* deberían haber dado como resultado nueve en lugar de diez, por haber contado la luna (que no debería haberse contado).

En el momento en que consideramos el estatus de las luces en un esquema de *locus* del ser eso significa que nos estamos acercando al final de la lista de lugares necesarios para llevar a escena una obra de Beckett. Pero un lector solícito, especialmente uno entrenado en la técnica literaria, descubrirá en las páginas de *Rough for Theatre II* un tesoro oculto de *loci* del ser aún no contado. La superficie de una página impresa no marca una gran distinción entre las presencias planeadas para la escena y los «seres» que llegan a la misma como polizones en libros y papeles del atrezzo. A través de estos objetos literarios surge una serie de nuevos personajes que se suelen confundir con los lugares activos en la obra, que ya he enumerado. Dichas confusiones entre escena y página iluminan con crudeza este error tan común entre críticos literarios, que analizan las obras como si fueran textos. La estructura dramática se superpone de manera inexorable a la textualidad; de hecho, Beckett jugó sigilosamente con la diferencia entre página y escena a lo largo de su carrera. Los materiales del *dossier* (mi *locus* del ser número 4) constituyen un lugar excelente para estudiar las sutilezas de esta diferenciación formal.

El descubrimiento de estos *loci* del ser (o «personajes») surge cuando Morvan cita los textos del *dossier*. ¿Cuántos de ellos «cuentan» en la obra? Antes de tratar de contestar a esta pregunta, la disciplina nos obliga a enumerarlos cuidadosa y laboriosamente. Esta minuciosidad analítica exaspera a muchos profesionales del teatro, especialmente a los jóvenes. Pero puede incitárseles a perseverar si se señala que las listas de *loci* del ser en Beckett son finitas y su número es siempre manejable; de este modo, el material del *dossier* en *Rough for Theatre II* produce sólo diez extras en la obra. Pero estos extras tienen su lugar en la obra en términos literarios (emergen sólo a través de una hoja sujeta por la mano

de un actor). Como personajes *literarios* difieren de los otros en su estatus ontológico y no «cuentan» en el mismo plano ontológico que el análisis del *locus* del ser ha establecido para la puesta en escena. Pero constituyen, no obstante, una importante lista secundaria.

Fue Beckett quien decidió facilitarnos sólo diez de los personajes testigo cuyos testimonios figuran en el *dossier*. Evidentemente hay más de diez deposiciones en el *dossier*; pero el texto (es decir, Beckett) le pide a Morvan que extraiga sólo diez casos representativos. Recopilar y memorizar la lista de las selecciones de Morvan es un modo de aprehender la trama de la obra. Dicha enumeración no es, por consiguiente, en manera alguna trivial; es exactamente análoga al hecho de aprehender rigurosamente la secuencia de objetos extraídos de la bolsa de Winnie en *Happy Days*. De hecho, el orden preciso e invariable en que los elementos listados «figuran» en *cualquier* obra constituye la secuencia de tiempo (o trama) de dicha obra. Para el actor, esté representando a Winnie en *Happy Days* o a Morvan en *Rough for Theatre II*, la disciplina y el fin de la representación están totalmente determinados por dichas listas. Los errores de secuencia en la representación conducen al desastre. Los números ayudan al actor a recordar; y, si recuerda, actúa bien.

Ésta es, pues, la secuencia de las citas que Morvan extrae del *dossier* de C:

1. Mr. Swell, organista y amigo;
2. Mrs. Aspasia Budd-Crocker, diseñadora de botones y ex-mujer;
3. Mr. Peabody, jardinero y amigo;
4. Mrs. Darcy-Crocker, mujer de letras y su madre;
5. Mr. Moore, comediante;
6. Mr. Feckman, contable (y de quien consigue el billete de lotería)

Cuatro lugares más se mencionan como conectados a la «vida» que se está revisando:

7. Una tía sin herencia;
8. Un corresponsal de ajedrez en Tazmania;
9. Una granjera de Waterloo Lane;
10. Una admiradora sin nombre (que puede o no existir).

Aunque todos los personajes de todas las obras son ficcionales, estos difieren en estatus *en* la obra si sólo están «presentes» a través de un texto, como ocurre en el caso de estos diez extras. E incluso como casos ficcionales, presentan grados del ser, gradaciones de ser-en-la-obra. Los seis primeros personajes del *dossier*, por ejemplo, son citados directamente. Las lecturas de Morvan representan al propio Beckett «saltando de género». En estos seis casos, Morvan lee en voz alta o cita el texto. Los pasajes citados, todos representados por el actor que encarna a Morvan, introducen *loci* del ser tangenciales en la obra, que convergen en la figura central de C. El testimonio citado de la ex-mujer y el de la madre revelan de manera incidental que el nombre del Saltador es Crocker, lo que supone una indicación de que la obra se enmarca como una farsa sardónica³.

³ El juego de palabras, Crocker, aparece manipulado en *Not I*, donde «Ella» se ve devastada cuando cruza un campo llamado «Crocker's Acres». Pero cualquier sugerencia que el nombre pueda hacer con respecto a lo que le pasó a «Ella» en el campo (supongo que sufrió una apoplejía) es lo suficientemente indirecto como para mantener el tono farsesco de la obra.

Los cuatro personajes siguientes que salen del *dossier* tienen un estatus ontológico aún más débil, ya que están en él de forma más indirecta, como *aparentemente* implicados en la vida de C: sólo aportan testimonios circunstanciales. Pero finalmente los diez son *testigos* del ser de C y su testimonio acumulado constituye la base que permite la sentencia con la que acaba la acción principal de la obra:

B: «Déjale que salte, déjale que salte» (*Termina de ordenarlo todo, se levanta con el maletín en su mano.*) «Vámonos». (97)

Por razones prácticas la diferencia entre la lista *literaria* (los diez personajes del *dossier*) y la lista de lugares activos más «presentes» (los cuatro principales del cuarteto y cinco más) debe quedar clara: los lugares del ser literarios no están «en la obra» de la misma manera (su presencia está alterada) y es crucial para la puesta en escena remarcar cada alteración, cada gradación de presencia. Para conseguir esto, los diferentes niveles deben estar claramente descifrados en el texto.

En este momento del análisis (de esta obra que sólo requiere tres actores y un equipo técnico para ser llevada a escena) tenemos ya diecinueve *loci* del ser perfectamente identificables. Y aún no hemos terminado. *Rough for Theatre II* es una pieza única en la producción de Beckett, ya que posee una *coda* formal anexionada una vez que la acción principal ha terminado. Fue el actor que representaba a C quien me indicó cómo la *coda* abre la mente del personaje a estímulos del entorno una vez que el trabajo interior de revisar su propia vida (y su decisión de ponerle fin) llega a su final. Mi actor no se encontraba junto a la ventana ociosamente esperando el final de la obra, sino que estaba internalizando el trabajo del texto y, a través de esta acción, demostrando su comprensión completa de cómo Beckett realiza sus obras, incluso para los personajes completamente inmóviles y mudos que están en escena.

Tras haber dirigido, producido o participado de alguna manera en todas las obras de Beckett, he venido a concluir que la mayoría de ellas son, en su nivel más profundo, obras para un único actor. En *Rough for Theatre II* se dan claras indicaciones de que, a pesar de la prolífica lista de *loci* del ser, la obra representa el funcionamiento de una única conciencia; y que esta conciencia está centrada en un único agonista: Beckett se ha puesto a sí mismo en el centro de la escena, en el muro que separa el apartamento vacío y el universo, en el salto entre la vida y la muerte. A y B encarnan el papel de dos espíritus quisquillosos que llevan a cabo un análisis interno análogo al propio flujo de conciencia de C, a la valoración de su propia vida. Sólo una vez que dicho proceso ha terminado, la atención de su conciencia vuelve a abrirse a la percepción externa; en este momento percibe el maullar del gato hambriento y el revolotear del pájaro viudo en su jaula. Los curiosos espíritus (A y B) descubren durante la *coda* el otro pájaro muerto. Ya he contado a estos cuatro animales como *otros* seres en el análisis, pero lo he hecho sin especificar que aparecen en la obra tan sólo en la *coda*. Otras tres alusiones mínimas a más personajes tienen lugar en la *bisagra*⁴ que introduce la *coda*: Bertrand trae a colación en una breve historia que narra como pasa-

⁴ N. T.: En su modelo de análisis formal de las obras de teatro, el *diagrama de cuentas*, Robert Scanlan habla de «beads» (*cuentas*) que se conectan entre sí a través de «hinges» (*bisagras*), que constituyen unidades menores cuya función es el tránsito de una cuenta a otra.

tiempo a un personaje que se llama Smith, que detiene su propio suicidio al saber que su mujer ha sido atropellada por una ambulancia. Un momento más tarde, Bertrand le pregunta a Morvan cómo está Mildred (refiriéndose a su mujer), situación que se ve cortada por el gorjeo del pájaro viudo. Beckett lo entretiene todo de manera minuciosa cuando quiere, y todas estas alusiones a las compañeras femeninas de los personajes, vivas o muertas, son significativas (sugieren, por ejemplo, que Croker puede estar en el apartamento de su amante muerta, aunque esta conjetura sea formalmente irrelevante para la historia). Baste por ahora con aclarar esto: si retiro la luna (como debería hacerse) y doy relevancia al hueso de sepia en la jaula⁵.

A: ¿Hueso de sepia?

B: Hueso de sepia.

Este vestigio final de otro *locus* (un fósil animal es siempre evidencia de muerte; en este caso, un punto de reflexión para el flujo de conciencia de la obra) completa mi recuento de esta obra hasta veintitrés.

¿Es significativo este número 23? Quizás sí, quizás no. Pero el número 9 es significativo (*loci* presentes y activos) y el análisis que genera *todos* estos números se revela como crucial para darse cuenta de todos los términos entretajidos en la obra. El cuarteto central es ciertamente el más importante. Una vez que la naturaleza del análisis del *locus* del ser está clara, uno puede poner cualquier ejemplo. Sólo señalaré que *Krapp's Last Tape*, por ejemplo, tiene sólo un actor en escena (K69) pero que a través de la reproducción de la cinta trae a dos *yoes* más (K39, con 39 años, y K27, él mismo doce años antes). Y estos *yoes* traen consigo otros personajes (padres que mueren, ex amantes, conocidos, personajes de novelas que uno u otro han leído). Y este proceso sigue su curso, aunque no *ad infinitum*. Hay muchas más cintas en las cajas que están almacenadas en escena que necesitan ser contadas, pero los *loci* del ser que necesitamos para comprender la intrincada estructura de la obra ya están listos para ser contados.

Lo mismo sucede con cada uno de los textos de Beckett. Se ha convertido en un dogma en algunos círculos, que siguen aún anclados en el término anticuado de *vanguardia* (una metáfora muerta que describe las una vez innovadoras tácticas de caballería de Prusia), el afirmar que la creatividad *requiere* la re-escritura y la re-imaginación de todo «texto» cultural pre-existente. Para dar validez a este argumento en el teatro, debe definirse como «texto» *cualquier* forma de representación, incluyendo direcciones escénicas, apuntes, notas de dirección, efectos de sonido y luces (o su ausencia). Con todos estos elementos a su alcance, muchos directores se sienten en la obligación de alejarse de este material y violentar la autoridad del autor. Todos ven las instrucciones como restricciones *a priori* para su ilimitada libertad artística. Las geometrías cuidadosamente concebidas de los *loci* del ser de Beckett son particularmente vulnerables a este tipo de concepciones.

Para los que quieran llevar a escena a Beckett «al pie de la letra» existen métodos de análisis que ofrecen resultados concretos. Esta es la receta; leer atentamente, una y otra vez. Hacer listas, echar cuentas, hacer todos los cálculos. Evaluar con atención los grados de «presencia» de cada *locus* que sea posible identificar. Estudiar las relaciones entre los

⁵ N. T.: el hueso de sepia («cuttle-bone») se pone en las jaulas de los págaros para que estos se afilen el pico con él.

loci activos y el espacio y, secuencialmente, el tiempo. Usar el sentido común para solucionar los dilemas (el hueso de sepia se ha discutido anteriormente en vano, por ejemplo). No irse por las ramas; no añadir elementos de ningún tipo a los cuidadosos esquemas de Beckett.

¿Es esto «limitar la creatividad»? No más que asegurarse de que un pianista haga sonar las teclas en la secuencia correcta cuando se ejecuta una sonata de Scarlatti, Bach o Beethoven. ¿Dónde está la creatividad si se ejecutan mal estas piezas? El éxito reside en afrontar las dificultades técnicas, en conseguir una trascendencia compleja en el marco de una pura geometría de significado; algo análogo a las relaciones puramente musicales (secuenciales, rítmicas y armónicas) que encontramos sólo en puestas en escena maestras. Entender correctamente a Beckett es mucho más iluminador y artístico que el mero hecho de superponer intencionadamente elementos propios a costa de la forma que él previó. Este esfuerzo por entenderlo debe venir también acompañado por el permiso en el contrato que se establece para la puesta en escena.

* * *

Epílogo de *Rough for Theatre II*: ¿Se salva «C» o salta? Todos mis actores querían saberlo, al igual que la audiencia, cuando discutimos en mesa redonda la obra. Yo personalmente nunca toqué este tema con Beckett, ya que nunca llamó mi atención. Esta cuestión nos lleva más allá del artefacto, de manera que es irrelevante para la producción. Pero la lágrima en el ojo del agonista al final de la obra sugiere de forma legítima el comienzo de una salvación que puede evitar la catástrofe. Dicho resultado (el Saltador siente piedad fuera de sí mismo y finalmente no salta) convertiría la desorganizada coda en una fascinante y casual salvación desencadenada por una concatenación azarosa de los movimientos de los animales y la vana curiosidad de los dos «espíritus», A y B. Años después de haber puesto en escena la obra (y mucho después de la muerte de Beckett) realicé esta lectura de la misma y bajo su influencia me di cuenta de que había otro pequeño detalle que había escapado a mis ojos durante la producción: la breve conversación sobre la fecha de la luna llena;

A: Luna llena.

B: No del todo. Mañana.

A saca un pequeño diario de su bolsillo.

A: ¿A qué estamos?

B: A veinticuatro. A veinticinco mañana.

A: (*pasando páginas*). Diecinueve... veintidós... veinticuatro. (*Lee.*) «Nuestra Señora del Socorro. Luna llena.» (*Vuelve a meter el diario en el bolsillo.*)

Encriptadas en esta breve escena hay pistas que pueden fijar su fecha. ¿En qué mes de qué año hubo luna llena el día veinticuatro? Al principio pensé que la obra podría desarrollarse en Nochebuena. Beckett siempre hacía mención al hecho de que nació un viernes día trece, que resultó ser Viernes Santo, «el día de la muerte de Cristo», lo que le condujo inexo-

rablemente a la idea de querer morir «el día del nacimiento de Cristo». Pero Nuestra Señora del Socorro es una fiesta del mes de junio. Además es una fiesta cuya fecha cambia en función de la fiesta de la Natividad de San Juan Bautista, que resulta ser el día opuesto del año a Navidad, el 24 de junio (presagiando astronómicamente la llegada de Cristo). Nuestra Señora del Socorro se celebra cada año el domingo anterior al 24; si el 24 es un domingo, ambas fiestas coinciden. Al final me di cuenta de que las fechas en cuestión (el 24 y el 25) son en junio y recordé que Beckett había sufrido dos pérdidas personales en 1933: la muerte por tuberculosis de su prima de 22 años, Peggy Sinclair, el 11 de mayo, seguida al cabo de un mes de una serie de ataques al corazón a su padre, que acabarían con su vida el 26 de junio. La muerte de un padre generalmente viene seguida de la reflexión sobre la propia vida, y, si dicha reflexión no es positiva, la desesperanza es la conclusión normal. Es probable que la doble catástrofe en la vida de Beckett haya contribuido a ensombrecer estas fiestas de junio como los aniversarios de las terribles pérdidas de aquel año. Sin embargo, no hubo luna llena en la fecha exacta de dichas muertes, pero un mes después, el 24 de agosto de 1933, *hubo* luna llena... La investigación sobre el calendario lunar muestra que todos los elementos que aparecen en *Rough for Theatre II* localizan la acción en junio de 1945, mes en que hubo luna llena el día 25, un lunes. Esto significaría que Morvan llevaba razón cuando decía «no del todo. Mañana». El día 24 de 1945 fue, de hecho, el domingo de la fiesta de Nuestra Señora del Socorro, la tarde en que la obra tiene lugar. ¿Quiere esto decir que C, el día de esta fiesta dedicada a la intercesión, se salvó en el último momento? ¿O se trata simplemente de una ironía el hecho de que al final salte este día? ¿Por qué 1945? ¿Deberíamos averiguar en qué horas Júpiter y Sirius estaban en el cenit? En este punto nos encontramos fuera de la obra... en el territorio de la interpretación literaria, persiguiendo fantasmas de fantasmas en la (quizás) codificada biografía del autor; deberíamos dejar en este momento de conjeturar y volver a cuestiones formales más asépticas. Aunque ocurre que dichas fechas también se relacionan con los marcadores temporales de *Krapp's Last Tape*. El «memorable equinoccio» en K39 (Beckett cumplió los 39 en 1945) se indica como doce años después de la «muerte del Padre», lo que nos llevaría una vez más al sombrío 1933. Así que Croker, siguiendo estos cálculos, está a punto de saltar tres meses después de que Krapp, con 39 años, tuviera su decisiva visión al final del embarcadero («de repente lo vi todo»)... Estas correlaciones enriquecen de manera sugerente el rico entramado dramático en que actores y directores se ven inmersos. Nada se prueba ni debe ser probado, pero las obras se enriquecen a la sombra de este tipo de referentes biográficos. Beckett nunca dejó la «vida real» tan atrás como muchos de sus críticos han supuesto. Cuantos más números se hagan, más cerca estaremos de la *poiesis* de su trabajo.