

## **UN BECKETT SEMIOTICO NO ES ABSURDO**

**Beatriz PENAS IBAÑEZ**

La tesis de este artículo descansa sobre la hipótesis de que los estudios que se han realizado sobre el teatro de Samuel Beckett y que han contribuido a fijar y expandir la denominación de Teatro del Absurdo son estudios enraizados en teorías tradicionales del lenguaje. Entre estos estudios, por lo demás profundos y esclarecedores, destacamos a Murray, Esslin (1969), Hayman (1979) y Styan (1975). Esta literatura crítica encuentra dificultades en la inadecuación entre la tarea a realizar consistente en el análisis e interpretación de un universo de signos y el instrumento de análisis, la lengua entendida como universo de la palabra.

La crítica no semiótica utiliza el lenguaje para traducir, su finalidad es contarnos esa verdad a que tiende todo análisis que se precie de válido y ajustado a la realidad, como si la verdad existiera hipostasiada fuera de la obra de arte. Las dificultades empiezan a aparecer cuando se tiene en cuenta el objeto del análisis que viene a ser la totalidad del artificio teatral, el conjunto de signos de todo tipo, llamémosles lingüísticos y no-lingüísticos. El problema va a ser el de la ATOMIZACION de esos estudios. Paralelamente a esta dificultad corre la de lograr la armonización de funcionamiento conjunto de los subsistemas a los que conduce todo análisis atomizante: mímica, vestuario, proxémica, decorados, entonación,

elementos paralingüísticos que afectan al significado de este tipo de teatro más si cabe. ¿Qué hacer después de haber desmenuzado todos estos componentes? queda la difícil tarea de articularlos entre sí y con la corriente lingüística que se desgrana sobre el escenario. Queda también pronunciarse por una conclusión veraz cuando ya el lenguaje ha sido reducido en escena a juego de palabras donde certeza y veracidad no hallan cabida. ¿Cómo obtener un análisis verdadero y unívoco a partir de una pieza planeada como el juego de la gallina ciega, en la que hay que descubrir significados bajo máscaras? más aún, ¿cómo verificar tales análisis si el autor parte de un diseño múltiple de la realidad en el que están insertos segmentos de corte serio, incluso trágico, por un lado, y por otro segmentos cercanos a la farsa?. Beckett no se pronuncia, presenta ambos planos al espectador y deja a éste la labor de descifrar y decidir qué es lo significativo y qué es insignificante.

La crítica tradicional es un análisis de significados, de lo que la obra dice, y no es extraño que se encuentre en posición difícil ante una obra que más que decir quiere hacer ver.

En el presente caso proliferaron los ensayos y trabajos más o menos extensos, surgió así la necesidad de un replanteamiento de significado más profundo y más allá de los personajes, un planteamiento crítico general, semiótico, que nos ha de conducir a la corriente sínica y comunicativa que se establece entre autor y público por medio de la representación teatral que es instrumento fruto del diseño de su creador. Aunque la obra no "diga", el autor, a ciencia cierta, sí quiso decir. Con ésto el énfasis recae sobre el proceso de comunicación artístico-teatral más que sobre la significación, se nos permite repasar el proceso de creación artística y ver cómo el autor al enfrentarse a la convención teatral debió de hallarla esclerótica, poco adecuada a su afán comunicador. Beckett quiere asegurar la efectividad de su trabajo artístico, convertirse en creador de un universo de signos que realmente funcione y ponga en marcha el mecanismo activador del proceso interpretante de parte del público. El autor tiene que inventar el modo de conseguir que este proceso activo de semiosis se establezca y para ello se vale de todo aquello de que dispone, imagen o sonido, y los dispone a su manera en forma de *laberinto*, en donde nos hace penetrar este Dédalo irlandés; como tal laberinto se nos va desenvolviendo su obra en la representación e igual que en aquel encontramos un hilo de Ariadna que nos permite orientarnos sin que se produzca un total extrañamiento del significado. El significado es a toda obra de arte como la salida que todo laberinto precisa tener. Ese hilo conductor ha sido arteramente desenvelto por Samuel Beckett, ahora Ariadna, antes Dédalo, y es más una marca que no se diferencia del edificio por estar inscrita en él como parte suya, nos

estamos refiriendo al mecanismo o recurso de la repetición. Es este signo inscrito entre signos y que alude a ellos la clave metateatral, la Rosetta que delata a un autor cuidadoso de que el "lector" de signos no se pierda en la maraña creada para desorientarlo y así, paradójicamente, obligarlo a fijar su atención. Este interés garantiza la voluntad y la propiedad comunicativa de la pieza teatral, excluye el sinsentido o absurdo en sentido estricto, impulsa la tarea intelectual de la interpretación, excluye, por otro lado, la pasividad catártica a que conduce el teatro fácil y, repetimos, asegura la participación inductivo-abductiva del que se expone al teatro de Beckett. Excluye, decimos, el sinsentido, ya que estrictamente hablando, absurdo es la ausencia de sentido y éste no parece ser nuestro caso aunque sigamos aludiendo con este nombre genérico de Teatro del Absurdo a las obras de autores por otra parte dispares; en este caso utilizamos el término *absurdo* refiriéndolo a una noción literaria, no a una noción lingüístico-filosófica. Decimos que impulsa la tarea intelectual de la interpretación precisamente por el juego entre lo serio y lo lúdico a que dan pie las afirmaciones contradictorias, los juegos de palabras y de otro tipo que se ejecutan sobre el escenario. En este vaivén tragicómico no es fácil dar primacía a ninguno de ambos elementos sin concluir que ello es precisamente prueba de absurdo, a no ser que nuestro punto de mira se aproxime al falibilismo semiótico que acoge ambas posibilidades, en el universo de la semiosis no hay lugar para una jerarquía de los signos, ¿por qué privilegiar una interpretación sobre otra?, cada interpretación cumple su propia función de recrear un universo semiótico y ampliar, ensanchar por esta mediación nuestro conocimiento de la realidad; el sentido común y la ética que rigen el adecuado uso de la lógica garantizan la "verdad" entendida como adecuación pragmática entre causas y efectos.

Decimos también que *Waiting for Godot* excluye la pasividad catártica y con ello se acerca al *V-effect* postulado por Brecht, y así asegura la participación de los espectadores que han de esforzarse en crear sentido, ser autores ellos mismos de una interpretación en la que encajen todas la piezas informativas que ha proporcionado Beckett, para ello han de movilizar las capacidades inductivas del intelecto para luego arriesgarse a la abducción<sup>1</sup>.

Antes de seguir adelante en esta dirección volvamos la vista atrás; para recapitular digamos que espero que esta aproximación semiótica ponga de relieve un hecho diferencial: la crítica basada en una filosofía tradicional del lenguaje se preocupa del significado que acarrea el vehículo significante, en este caso la pieza de teatro; la crítica semiótica se ocupa, antes bien, por el proceso de comunicación que establece el medio teatral; con esto se pretende dar relieve a las diferencias entre ambos enfoques y a como afectan nuestros

procesos mentales. Tradicionalmente el signo se ha venido concibiendo como la unidad compuesta de significante y significado en donde A Significa B, ( $A=B$ ) en una relación de equivalencia establecida sobre una decisión arbitraria por la que WAITING FOR GODOT=TENEMOS QUE ENVEJECER Y MORIR, ambos términos se traducen mutuamente. El signo a la luz de la Semiótica no es arbitrario sino motivado, como toda operación lógica inferencial. El signo establece una implicación de tipo condicional  $A \supset B$ , si A entonces B, donde un término interpreta a otro, donde diferentes interpretaciones no se excluyen porque la relación entre los términos no es de equivalencia.

La crítica tradicional se mueve a gusto en el análisis de obras de teatro convencionales que a su vez establecen relaciones de pseudoequivalencia con la realidad. En este teatro de la palabra la pseudoequivalencia sólo consigue esconder, enmascarar la realidad, mentir en el sentido extramoral de mentira-metáfora que desde Nietzsche ha llegado a Derrida y Eco<sup>2</sup>. Hoy la crítica semiótica es la que puede moverse con libertad al encarar el nuevo teatro, el teatro de signos que *denuncia*, expone la falsedad de la equivalencia entre teatro y realidad y la evita para evitar así ocultar la realidad humana. Este último tipo de teatro y crítica comparten el mismo método, sus dramaturgos y críticos inventan sistemas de reglas que van a generar sus respectivas interpretaciones. Estas reglas tienen forma de inferencia, la más audaz de las inferencias es la abducción o hipótesis: el dramaturgo hace una hipótesis sobre el mundo y la interpreta en su obra mientras el crítico hace una hipótesis sobre la obra del anterior para elaborar la suya propia, por eso encontramos dramaturgos-críticos y críticos-creadores. Toda interpretación añade a la comprensión del mundo, la materia, que es el significado total y que se caracteriza por su interpretabilidad. Desde este punto de mira semiótico, pues, hacemos la siguiente afirmación: *toda* interpretación procede, luego se suma y a su vez se convierte en generadora del universo de la semiosis que así está sujeto a constante redefinición; Beckett activó este proceso de forma notable y reconocida, sus interpretaciones incrementan nuestro entendimiento del teatro y del mundo. Desde este punto de vista recordemos a Beckett como crítico de la labor de Marcel Proust, conocedor de las tareas de lectura y reescritura en su doble papel de creador y crítico. En su faceta de creador su labor interpretativa de viejos temas de la cultura cristiana alcanza gran originalidad, analicemos el así llamado monólogo afásico de Lucky<sup>3</sup> en el que lo viejo se hace nuevo y significativo.

Comienza Lucky su monólogo a instancias de Pozzo, personaje que conduce al de Lucky por una cuerda, lo hace bailar y pensar, y así Lucky

como una marioneta suelta esta serie; corrida sin pausas gramaticales; a modo de disco rayado que suena en boca de muñeco; aun así se abre paso el significado a través de la maraña sintáctica, las voces resuenan en los oídos de los espectadores llenas de contenido y contra lo que podría esperarse convierten la escena en imprescindible dentro del primer acto.

El monólogo toca cuatro tópicos, primeramente Dios y lo aleatorio de su amor por algunos frente a su condenación de los otros. En segundo lugar la vida humana entendida como repetición continuada de los mismos actos, mito de Sísifo. Menciona en tercer lugar la ley que sujet a al hombre a un deterioro irremediable y en cuarto la ley que sujet a todo lo que hay sobre la Tierra a degeneración y destrucción final. Estos cuatro temas, por ese orden, un Dios personal con barba blanca, fuera del tiempo y del espacio, apático (que no sufre ni siente), atámbico (que no se maravilla ni pasma), y afásico (que no dice, ni piensa, ni se expresa) pero que nos ama cálidamente, con algunas excepciones. Una vida humana consistente en alimentarse y defecar, en pasar el tiempo derrochando o anhelando lo que no está presente, insatisfacción en el hacer y en el deshacer. Un deterioro físico inevitable a pesar de la práctica de deportes y de los avances en la medicina. Una destrucción que afectará también a la Tierra en el caos final. Así llegamos al final del discurso monologado de Lucky que repite sin pausa las palabras *skull* y *unfinished*. La última palabra pronunciada por el personaje es *UNFINISHED*, ella es índice del discurso mismo que es una complicadísima oración en potencia, inconclusa, "unfinished". Esta palabra también es índice que apunta a la vida y la representa simbólicamente: cuando la persona muere su proceso vital se ve interrumpido sin haber llegado a una conclusión estética, sólo se pone término al curso de actos rutinarios habitualmente repetidos.

Lucky es el dictor, un personaje maquinal al que no consideramos emisor adecuado, antes bien es Beckett quien a través de éste está señalando la vaciedad del lenguaje; lenguaje equiparable a la red de los pescadores, éstos la lanzan al océano con intención de apresarlo pero a esa red pulcra y medida se le escapa el caudal de la vida. El discurso de Lucky es una red especialmente enmarañada, la red lo tiene prisionero a él, Beckett articula este símbolo de la red en la escena anterior al monólogo:

Pozzo: He used to dance the farandole, the fling, the brawl, the jig, the fandango, and even the hornpipe. He capered. For joy. Now that's the best he can do. Do you know what he calls it?

Estragon: The Scapegoat's Agony.

Vladimir: The Hard Stool.

Pozzo: The Net. He thinks he's entangled in a net.

Si ahora, antes de concluir, retomamos nuestro argumento donde se decía que Beckett ha activado de forma notable el proceso interpretante semiótico, no está de más citar con Adolfo Prego (1972:312) las palabras de nuestro Baltasar Gracián: "Todo cuanto hay se burla del miserable hombre. El Mundo le engaña, la Vida le miente, la Fortuna le burla, la Salud le falta, la Edad se pasa, el Mal le da priesa, el Bien se le ausenta, los Años huyen, los Contentos no llegan, el Tiempo vuela, la Vida se acaba, la Muerte le coge, la Sepultura le traga, la Tierra le cubre, la Pudrición le deshace, el Olvido le aniquila, y el que ayer fue hombre hoy es polvo y mañana nada".

Gracián y Beckett representan en su obra realidades similares pero, cada uno de ellos interpreta a su manera y crea su particular esfera de semiosis<sup>4</sup>, esferas que, aunque separadas por varios siglos, usan signos comunes porque interseccionan en el universo cultural. En este universo no hay limitaciones espaciotemporales.

#### NOTAS

1 Abducir es trazar de forma tentativa y arriesgada un sistema de reglas de significación que permiten al signo adquirir su significado. Peirce utiliza ambos términos, abducción e hipótesis, para esta clase especial de inducción". Suppose I enter a room and there find a number of bags, containing different kinds of beans. On the table there is a handful of white bean; and, after some searching, I find one of the bags contains white beans only. I at once infer as a probability, or as a fair guess, that this handful was taken out of that bag. This sort of inference is called making an hypothesis" (Peirce, 2.623).

La abducción es un acto de coraje imaginativo y debe ser verificada, pero no a la manera de las definiciones y equivalencias con su verificación epistemológica de la verdad de la evidencia, sino a la manera de las implicaciones por medio de una verificación semiótica de su necesidad cultural.

2 Eco llega a definir la Semiótica como la disciplina que estudia todo aquello que puede ser utilizado para mentir, dice en su *A Theory of Semiotics* (1976:58): "Every time there is a possibility of lying, there is a sign-function: which is to signify (and then communicate) something to which no real state of things corresponds. A theory of codes must study everything that can be used in order to lie".

3 Ofrecemos aquí la transcripción del monólogo, los puntos suspensivos ocupan el lugar de partes del discurso de las que hemos prescindido": (...) it is established beyond all doubt that in view of the labours of Fartov and

Belcher left unfinished for reasons unknown of testew and Cunard left unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Cunard that man in Essy that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation and defecation is seen to waste and pine waste and pine and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the strides of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts penicilline and succedanea in a word I resume and concurrently simultaneously for resons unknown to shrink and dwindle (...) I resume but no so fast I resume the skull to shrink and waste and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the tennis on on the beard the flames the tears the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull... in spite of the tennis the skull alas the stones Cunard (mêlée, final vociferations) tennis... the stones... so calm... Cunard ... unfinished...

Son del autor los suspensivos que no llevan paréntesis.

4 Semiosis es el concepto central de la teoría peirceana de *Collected Papers* (1976)" what I call semiotic, that is the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis" (5.488). "By semiosis I mean an action, an influence which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object and its interpretant, this tri-relative influence not being in anyway resolvable into actions between pairs" (5.484)