

KIERKEGAARD Y LA LIBERACIÓN IRÓNICA EN *ENDGAME*

Paul Popovic

Instituto Tecnológico de Monterrey

Clov inicia el camino de la liberación irónica siguiendo el itinerario de Kierkegaard¹. En la etapa inicial, el protagonista intenta cancelar la realidad escénico-dramática lo que le permitirá desprenderse del ambiente en el cual vive. Mientras en la segunda etapa, que permanece en el ámbito hipotético, Clov se aventura hacia los territorios ajenos. Veremos cómo el protagonista, siguiendo los preceptos de Kierkegaard, emprende este camino tortuoso impulsado por la imagen abstracta de la salvación que lo espera al otro lado de la escena.

La cancelación de la realidad se manifiesta en la intención no verbalizada de Clov de irse. Las altas ventanillas que parecen fuera del alcance de Clov y el movimiento nervioso del protagonista de una ventana a la otra implican un deseo de proyectarse si no físicamente por lo menos visualmente al otro lado de las paredes. Las pálidas luces de la escena, el tamaño de las ventanas y el penoso esfuerzo por alcanzarlas plasman al protagonista en el ámbito de la problemática intención de salir.

Una vez que el espectador ha sentido, aun subconscientemente, la intención que Clov tiene de irse, el espectador percibe que las demás piezas del rompecabezas van de acuerdo con los principios de cancelación de la realidad y el intento de establecer nuevos parámetros de comportamiento para permitir que Clov se vaya. La estructura de la relación familiar y humana que se establece entre los protagonistas es un lazo adverso a la despedida de Clov². Éste intenta cancelar el

1.- Kierkegaard 265-289.

2.- En varias ocasiones, Hamm recuerda a Clov que es su padre y que ha salvado su vida. Beckett 38. Además, Hamm juega un papel que suele cumplir con los parámetros de un personaje paternal, tal como fue visto en varios trabajos críticos. Para tener una imagen más completa de esta relación filial, recomiendo los siguientes trabajos de Stanly Gontarski: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Volume 2: *Endgame*, Grove Press and Faber and Faber, 1993; *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Indiana UP, 1985.

KIERKEGAARD Y LA LIBERACIÓN IRÓNICA EN *ENDGAME*

lazo humano utilizando los términos, “mean” y “something”, que Hamm ha integrado en la elaboración de la relación familiar:

Hamm: We're not beginning to... to... mean something?

Clov: Mean something! You and I, mean something!

(Brief laugh.)

Ah that's a good one! (32)

Clov da un sentido distinto al concepto de la unidad, “we”, dividiendo a este último en dos unidades distintas, “you and I”, para cancelar el intento de Hamm de colocar a los protagonistas en el mismo núcleo social. En el plano dramático, Clov presenta de una forma burlona la hipótesis de “significar algo” y así la desacredita³. Éste se sirve de la connotación negativa de la burla para cancelar el significado del mensaje de Hamm y arrojarlo en el vacío de la irrelevancia. La breve risa de Clov que acompaña la burla intensifica la negación del mensaje de Hamm y apunta hacia la ruptura de los lazos de unión que Hamm extiende⁴.

El espectador se da cuenta de la importancia del concepto de la unidad social, “we”, y del potencial crecimiento de su significado a nivel espiritual: “mean something” (32). Así que Hamm insiste en la existencia de su unión, a pesar de la burla de Clov:

And without going so far as that, we ourselves... (with emotion)... we ourselves... at certain moments... (Vehemently.) To think perhaps it won't have been for nothing! (33)

Este tipo de lazos psicológicos, que Hamm urde entre él y Clov, son un arma en la lucha por la posesión de Clov. La ausencia de gestos y movimientos por parte de Hamm agudiza los efectos dramáticos de sus palabras y de su presencia.

Como Clov no encuentra la manera de cancelar definitivamente las palabras como “we ourselves” (32) con la ironía y la burla, la flexibilidad de la secuencia con la cual se encadenan las réplicas de los protagonistas procura el método de cancelación. Clov cambia de tema sin ninguna lógica relevante a su discusión previa, ya que la lógica de esta interrupción semántica se halla en la necesidad que impone la situación. Interrumpir quiere decir cancelar la intención de Hamm de limitar el movimiento de Clov a los parámetros del espacio escénico⁵. Para su método de interrupción, Clov escoge la pulga como elemento de transición. Saltando de un tema al siguiente, Clov inicia la conversación que tiene el propósito de negar mucho más que el de comunicar: “I have a flea!” (33). El tema de la pulga cumple con la necesidad de cambiar la línea de mira que Hamm dirige inicialmente hacia su relación personal con Clov y que éste desvía hacia la trivial existencia de un insecto.

Para que la negación de la realidad sea efectuada y Clov pueda voltear la espalda a su parálítico “padre”⁶, Clov necesita deshacerse del peso moral y ético que lo liga al mismo. Se trata de una doble cancelación, negar la responsabilidad filial y abandonar a su padre. Clov intenta el primer paso de esta cancelación aumentando la distancia entre él y su padre hasta el punto de separación. Clov inicia esta separación cuestionando la responsabilidad de su padre en su comportamiento pasado. Como Hamm ha dejado morir a la tía Negg, Clov se permite aplicar las mismas normas de responsabilidad que ha implementado su padre, dejándolo morir en la oscuridad:

When old Mother Pegg asked you for oil for her lamp and you told her to get out to hell, you knew what was happening then, no? (Pause.) You know what she died of, Mother Pegg? Of darkness. (75)

3.- Traduzco “mean something” como “significar algo”.

4.- Hutcheon elabora el concepto de “significados opuestos” en la ironía: Hutcheon 173.

5.- El hecho de que una persona parálitica intenta inmovilizar, metafóricamente hablando, a otra que no tiene limitaciones físicas es una ironía interna.

6.- Ver la nota 2.

Una condena a muerte por abandono se justifica con la otra. La condena a muerte por “darkness” pierde su aspecto horroroso a nivel psico-físico y entra en el catálogo de justicia igualitaria.

La justificación moral que Clov intenta lograr con la acusación de su padre por el abandono de la Tía Pegg y la presencia de los padres de Hamm, encerrados en los botes de basura, proyectan una imagen de costumbres familiares de Hamm y Clov. Ser abandonado en la oscuridad se transforma en una tradición a la cual se acostumbran los miembros de la familia, como en el caso de Negg y Nell. La formulación de la tradición familiar a través del abandono de la tía Pegg y el cautiverio de Negg y Nell justifican el abandono de Hamm y permiten a Clov intentar la cancelación de su responsabilidad filial. Esta perspectiva de “responsabilidad” coincide con la teoría de la ironía de Kierkegaard según la cual Clov implementa la negación de la realidad familiar, o por lo menos social, como el primer paso en el camino hacia la liberación.

Como un paso preponderante en la cancelación de la realidad, Clov cuestiona la lógica de su encarcelamiento: “Why this farce, day after day?” (32). Sin haber podido encontrar una respuesta lógica, Clov deduce que no hay ninguna razón para su ciega obediencia sino la rutina, así como se lo indica Hamm: “Routine.” (32). El aspecto trivial que Clov adjudica a su convivencia con Hamm sugiere indirectamente que la relación puede acabarse en cualquier momento. Como no hay ninguna razón trascendental que una a los protagonistas ya que las costumbres familiares que involucran a la Tía Pegg, Negg y Nell lo han demostrado, Clov intenta el segundo paso de la ironía estructural, la liberación a través de la creación de un mundo subjetivo como lo indica la teoría de Kierkegaard.

El paso de una obediencia ciega a un intento de proyección externa se manifiesta en la escena del telescopio. Clov se separa de Hamm, quien le ordena que no lo deje solo: “Don’t leave me there!” (76), para tomar el telescopio, subirse en la escalera y dirigir su mirada a través del telescopio hacia afuera. Esta proyección visual de Clov es distinta de los dudosos pasos del principio de la obra con los cuales éste intentaba en vano acercarse a las ventanas. Clov ha creado una ruptura entre su pasado, que representa el principio de la obra, y el presente dramático. Su vaga intención de separarse de Hamm, que el espectador presintió al principio de la obra, toma formas concretas en una proyección visual. La altura de su posición en la ladera y sus múltiples interpretaciones del mundo exterior —que varían del océano al desierto, ofreciendo dos polos opuestos de posibilidades— liberan temporalmente a Clov gracias a la creación subjetiva de una nueva realidad que le permite gozar de una libertad a la Kierkegaard.

En la escena del telescopio, la creación de la nueva realidad se logra de dos maneras distintas: a través de la proyección visual e imaginaria del protagonista. Estas proyecciones permitirán a Clov interrumpir el círculo vicioso en el cual se encuentra.

Clov: (He gets down, picks up the telescope, turns it on auditorium.)

I see... a multitude... in transports... of joy.

(Pause.)

That’s what I call a magnifier.

(He lowers the telescope, turns towards Hamm.)

Well? Don’t we laugh? (29)

El comentario sobre la exuberante alegría de los espectadores es ampliamente exagerado, casi una farsa, pero la meta de la creación poética de Clov es precisamente crear un ambiente diametralmente opuesto al ambiente escénico, como lo sugiere Kierkegaard en *The concept of irony, with constant reference to Socrates*⁷. El espectador tiene que sentir un escalofrío al escuchar los

7.- Godin y Kenner elaboran un concepto complementario al de Kierkegaard, la “problemática verosimilitud” de los conceptos que rodean a los protagonistas: George Godin 43 y 48; Kenner 67-8.

comentarios del protagonista ya que el contraste entre el estado mental del espectador y la descripción que le adjudica Clov, “a multitude in transports of joy” (29), es analógico a la relación entre la situación en que se encuentra Clov y la que busca cuando proyecta su vista y su imaginación hacia el auditorio. Subconscientemente, el espectador compara sus propios sentimientos relacionados a la presentación dramática con los que experimenta Clov gracias a su telescopio. La interpretación de los sentimientos del espectador, “a multitude in transports of joy”, es una proyección de los deseos del protagonista y al mismo tiempo un punto de partida en la decodificación de la obra realizada por el espectador quien se da cuenta de la distorsión de la realidad por parte de Clov.

La capacidad del telescopio de cambiar las características geográficas se combina con la posibilidad de cambiar el estado psicológico de los espectadores. El uso del telescopio es un instrumento de creación poética en el cual el protagonista encuentra dimensiones positivas de la vida. El espectador se da cuenta de la intencionalidad de Clov cuando éste solicita la risa de Hamm como si quisiera extender el ámbito de felicidad de la platea al escenario: “Don’t we laugh?” (29). El telescopio sirve en el caso de Clov para transferir la impresión imaginaria de felicidad del escenario a la platea y otra vez al escenario para fomentar la liberación irónica.

El intento de liberación del protagonista de su situación estático-depresiva se manifiesta también a través del deseo de salir físicamente del espacio escénico⁸. Para ejecutar este paso, Clov prepara a Hamm y a sí mismo para la separación. Por un lado, la preparación se basa en la interrupción de las costumbres que retienen a Clov cerca de Hamm: “Soon I won’t do it any more.” (43); y por el otro, Clov anuncia su salida: “I’ll leave you.” (39). Ambas frases sirven de preámbulo a la separación definitiva de los protagonistas y representan respectivamente los pasos que llevan a la liberación según la teoría de Kierkegaard: la negación y la liberación.

En su planeación de la salida, Clov no tiene ninguna información concreta sobre el mundo exterior. Las imágenes visuales que facilita el telescopio parecen efímeras e incongruentes por la inconsistencia de información que ofrecen. El protagonista reitera constantemente su intención de irse como si tuviera miedo de que su plan no sea sustentado con conocimientos adecuados. Aunque éste no tenga el conocimiento del ambiente que lo “espera” al otro lado de las paredes, su deseo de salir es fomentado por la incontestable evidencia del deterioro de su vida dentro de las paredes. Este conocimiento es suficientemente potente para motivar a Clov a intentar la salida. Los anuncios de Clov sobre su partida, “I’ll leave you” (58), se mezclan con la amenaza y desesperación sin dar las indicaciones concretas sobre la ejecución del plan de evasión, así que la reiteración de su intención pone en duda la ejecución de la misma.

Acercándose al fin de la obra, Clov verbaliza la imagen mental en la cual sale de la habitación y pisa el terreno de la felicidad: “I open the door of the cell and go. [...] When I fall I’ll weep for happiness.” (81). El espectador tiene que preguntarse si estas palabras reflejan un plan cristalizado en la mente del protagonista o bien una consecuencia de la frustración de Clov quien, obligado por las circunstancias, sustituye la salida física de la habitación con la fabulación imaginaria. Ambas opciones tienen fundamentos dramáticos, la intención de salir se presenta con más intensidad hacia el fin de la obra, y al mismo tiempo la mente de Clov compensa su incapacidad de actuar libremente mezclando la fantasía con la realidad. Las dos posibilidades son colocadas en el marco teórico de Kierkegaard: la liberación vía creación imaginaria y la adopción concreta de un modo de vida imaginario.

Los intentos de Clov de poner en orden las cosas que pertenecen al ambiente escénico reflejan su esfuerzo de minimizar la confusión que surge de su desorden mental. La austeridad de la

8.- Pavis expone la importancia de la acción en la puesta en escena: Pavis 11.

PAUL POPOVIC

escena, en la cual sólo se encuentran los elementos más básicos para la supervivencia, brinda un sentido irónico al esfuerzo y a la preocupación de Clov por el orden.

Clov: Putting things in order.
(He straightens up. Fervently.)
I'm going to clear everything away!
(He starts picking up again.)
[...] I love order it's my dream. (57)

Detrás de esta superficie cómica, yace el intento desesperado de Clov de librarse. El espectador nota que el estado mental del protagonista forcejea en la inexorable red de la trama en la cual la situación estática del protagonista causa su degradación psico-física. El deterioro de la vista, el dolor en las piernas, la incapacidad de pensar, etc. muestran que el protagonista se está deslizando hacia abajo, y tanto el espectador como el protagonista no encuentran la manera de invertir el proceso⁹.

Hamm manifiesta síntomas similares de confusión interna a los que vimos en el caso de Clov. Hamm no tiene la capacidad de ordenar las cosas en la habitación, tal como lo hace Clov, por su ceguera y la parálisis; pero también manifiesta su deseo de poner los asuntos mentales en orden a través del orden físico: su colocación en el centro de la habitación. Además de la posición de autoridad y poder, el centro indica el punto de referencia para Clov alrededor del cual puede moverse; la colocación de Hamm es el contrapeso de la intención de Clov de irse y por ende un obstáculo en la liberación irónica de éste.

En un momento crítico de la obra, los protagonistas parecen encontrar un consenso para realizar la salida triunfante de la escena. Hamm sugiere de una manera concreta a Clov que hagan una balsa y que dejen detrás de ellos la escena con todas sus ambigüedades:

Let's go from here, the two of us! South! You can make a raft and the currents will carry us away, far away, far away, to other... mammals! (34)

Esta sugerencia es única en el desarrollo de la obra ya que propone un plan explícito de la liberación y al mismo tiempo involucra a ambos protagonistas. Gracias a la proposición de Hamm nace una remota esperanza en el espectador de que la obra tomará un rumbo distinto y que el escenario psico-estético cambiará. La aceptación de la sugerencia por parte de Clov apoya esta expectativa y por primera vez la posibilidad de una liberación es sustentada por ambos protagonistas simultáneamente: "I'll start straight away." (35)

Este plan de evasión tiene una credibilidad mayor que los reiterados anuncios de salida como: "I'll leave you." (12). En el anuncio de la salida de Clov, el lector detecta la emotiva amenaza que disminuye la probabilidad de la salida; mientras en el breve acuerdo entre Clov y Hamm, se nota un procedimiento lógico, la creación de la balsa con su vela y el uso de las corrientes, que aumenta la probabilidad de la evasión. Además, en la frase "I'll leave you" se presenta la oposición entre los protagonistas, en otras palabras la separación dolorosa que dificulta la realización del plan. En el plan de evasión vía acuática, el acuerdo y el interés común de ambos protagonistas dan credibilidad a las palabras y aumentan la probabilidad de la ejecución.

La falta de la adecuada representación escénica que ofrecería las condiciones necesarias para esta evasión —una vía acuática— ironiza el plan de los protagonistas y reconfirma el método de la creación irónica en función de la liberación.

En *Endgame*, Clov ha implementado dos métodos complementarios de liberación irónica que Kierkegaard ha elaborado detalladamente en *The concept of irony, with constant reference to*

9.- Beckett, *Endgame* 46.

KIERKEGAARD Y LA LIBERACIÓN IRÓNICA EN *ENDGAME*

Socrates. Por un lado, el protagonista intenta cancelar los lazos sociales y morales que lo atan a Hamm para emprender el camino de salida. Por el otro, la imaginación de Clov sobrepasa los límites de su mundo interno para proveer los parámetros de un mundo deseado. Las dos tentativas de liberación irónica representan la "trama" dramática en la cual el mundo escénico y el de la creación mental se entrelazan bajo la mirada perpleja del espectador.

Obras citadas

- Beckett, Samuel. *Endgame*. New York: Grove Press, 1958.
- Godin, Georges y La Chance, Michaël. *Beckett, Entre le refus de l'art et le parcours mystique*. Canada: Le Castor Astral, 1994.
- Gontarski, Stanly. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Volume 2: *Endgame*, Grove Press and Faber and Faber, 1993.
- . *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Indiana UP, 1985.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la Ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. Mexico: Universidad Metropolitana Iztapalapa, 1992. Trad. de Pilar Hernández Cobos.
- Kenner, Hugh. "Samuel Beckett: Comedian of the Impass." *The Stoic Comedians, Flaubert, Joyce, and Beckett*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974.
- Kierkegaard, Soren. *The concept of Irony, With Constant Reference to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press, 1968. Trad. de Lee M. Capel.
- Pavis, Patrice. "Performance analysis: Space, Time, Action". *Gestos, Teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 11. N. 22. Noviembre 1996.